Lei 6

Biblioteca de artă

54

Biografii. Memorii. Eseuri.

să vorbim despre pictură



Personalitate complexă, de rezonanță europeană, André Lhote este una din figurile de elită ale artei contemporane franceze. Măiestria și originalitatea pictorului, erudiția și sagacitatea criticului, metoda și altruismul pedagogului s-au intilnit in persoana sa, completindu-se și afirmindu-se prestigios.
André Lhote a dăruit literaturii de artă numeroase studii, eseuri și cronici de valabilitate perenă. Volumul de față inmănunchează unele dintre cele mai valoroase.

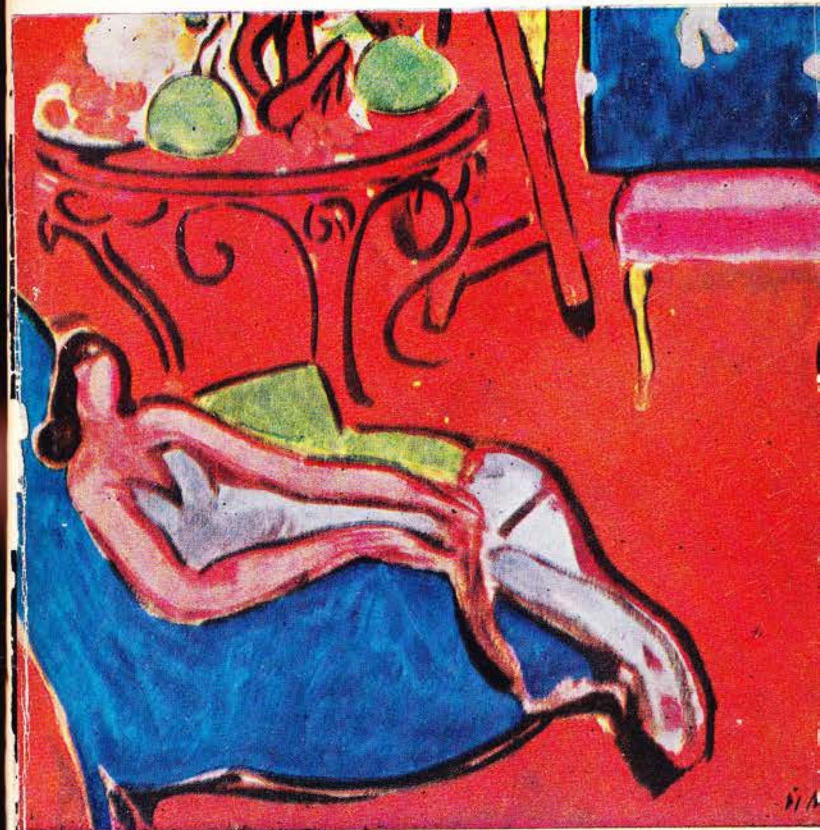
D. DANCU

Nimeni n-a fost un apostol atit de persuasiv al renovării realului, al intoarcerii la aparențe, la culoare, la uman, la atmosferă prin fidelitatea grijii de a face spectatorul solidar cu incercările sale.

GEORGES BESSON, 1966

André Lhote

să vorbim despre pictură



Editura Meridiane

André Lhote

să vorbim despre pictură

cuvînt înainte și traducere de
DUMITRU DANCU

EDITURA MERIDIANE
București, 1971

Coperta I:
H. MATISSE **Interior cu un cub albastru**
ulei, col. particulară
Coperta IV:
A. Lhote in atelier (1943 — 45)

CUVÎNT ÎNAINTE

Cînd se vorbește despre arta franceză contemporană, despre academiile particulare de pictură, despre tratatele acestei discipline, numele lui André Lhote se impune cu autoritatea lucrului apreciat prin optica celei mai exigente pretenții. Pictor, pedagog și teoretician, Lhote a interesat o lume de artiști, colecționari sau iubitori de frumos, critici și istorici de artă. Și dacă în academia din rue d'Odessa numele lui Lhote nu mai stăruie decît în amintire, dacă pictura lui Lhote este, poate, mai puțin cunoscută de cum s-ar cuveni să fie, scrierile sale, în compensație, cunosc o audiență din ce în ce mai largă, prin caracterul lor universal și natura lor perenă.

Lhote a îmbogățit biblioteca de artă cu tratate, monografii, studii și cronici care, prin amplitudinea documentației și calitatea analizei, prin claritatea și conciziunea expunerii, prin infailibilitatea ochiului său plastic și mobilitatea spiritului său sagace, constituie tot atîtea surse de referințe pentru cei dornici să pătrundă în subtilele taine ale picturii.

Pictorul a descins în Parisul începutului de veac venind din Bordeaux-ul său natal, nu însă înainte de a fi întreprins un sondaj de calitate, trimițînd în 1907 cîteva peisaje și portrete celor două mari saloane pariziene, cel oficial de Toamnă și cel al Independenților. Lucrările acceptate de aceste saloane au justificat ajutorul familial arătat fiului oarecum neconformist, îndreptățind și hotărîrea lui Lhote de a continua cu și mai mult elan o activitate simțită de el ca un imperativ, dincolo de limitele unui oraș de

provincie preocupat mai cu seamă de negoţul vinului şi traficul naval.

La 22 de ani, în metropola care consacra artiştii, sau îi trimetea în anonimat, Lhote a păşit cu temeritatea pe care ţi-o dă numai acea forţă lăuntrică închinată unui mare ideal. Prin intermediul concetăţeanului său Jacques Rivière, scriitor bine introdus în societatea artistică pariziană, Lhote a cunoscut pe Fernand Léger şi Raoul Dufy, din aceeaşi generaţie cu el şi veniţi tot din provincia franceză. La început, Lhote este sedus de lumina şi culoarea impresioniştilor şi cîtva timp lucrează sub influenţa lor. Apoi, determinat de Léger, se apropie de Braque şi Picasso, corifeii proaspetei răzmeriţe susţinută entuziast şi grandilocvent de Apollinaire. Se născuseră, în 1907, „les Demoiselles d'Avignon" care intenţionau să dinamiteze întreaga pictură pînă la ele. Era dificil, într-o asemenea efervescentă atmosferă de căutare a unui alt vocabular, întreţinută de figuri ce s-au dovedit ulterior geniale, ca Lhote să-şi păstreze imaculată zestrea cu care păşise în mariajul cu pictura. Barocul lui Rubens şi romantismul lui Delacroix, la care se închinase Lhote în prima sa tinereţe, făceau acum loc cubismului, al cărui satelit devenise, dar „un satelit de o ortodoxie dintre cele mai suspecte", cum îl caracterizează George Besson, datorită unei originalităţi în viziune care îi contura personalitatea din ce în ce mai pregnant. În adevăr, Lhote n-a descompus imaginea pentru a o recompune după o topică arbitrară, ci s-a servit de anumite convenţii ale unei „geometrii lirice" care l-au ajutat să iniţieze acele rupturi de planuri, acele „pasaje", considerate de el ca fiind o expresie dezinvoltă şi muzicală a atmosferei care roade pe alocuri forma.

Pictura lui Cézanne, descoperită de Lhote abia către 1911, a operat şi ea o transformare în concepţia şi stilul său plastic, în sensul unei mai eficiente frîne pusă excesului său de spontaneitate, unei organizări mai riguroase a subiectului, unei picturi în care orice linie şi orice pată de culoare trebuie să-şi aibă justificare.

Metamorfoza stilistică a picturii lui Lhote, simptom caracteristic veacului nostru şi, mai ales, artei moderne, n-a însemnat la Lhote o aliniere la stilul altora sau la modă, ci o operaţie de decantare a unor serioase asimilări, a unor analize în adîncime a spiritului şi tehnicii maeştrilor din muzee, în intenţia clară de a ajunge la o exprimare personală, netributară originalităţii cu orice preţ. În plină manifestare cubistă, Lhote întîrzia adesea în tovărăşia tablourilor lui Ioachim Patinir şi Giovanni Bellini — pe care îi considera ca pe unii „dintre cei mai mari peisagişti ai tuturor timpurilor" —, ale lui Brueghel cel Bătrîn — a cărui ştiinţă de a organiza cel mai mare număr de elemente o aprecia ca fiind „extraordinară şi nemaipomenită" —, ale lui Veronese şi Tintoretto, sau ale înaintaşilor şi contemporanilor săi, cu deosebire, Ingres, Delacroix, Corot, Cézanne, Renoir, Bonnard şi Seurat. Lui Corot, Seurat, Bonnard, Renoir şi Cézanne, Lhote le-a consacrat pătrunzătoare şi subtile monografii, primele două fiind apărute în 1923, iar celelalte trei (plus cea de a doua ediţie a lui Seurat) între 1944 şi 1949. Redactarea studiilor despre Corot şi Seurat, începute în 1922, corespunde anului în care atelierul său s-a transformat în „academie". În anii postbelici şi pînă în preajma celei de a doua conflagraţii mondiale, Lhote a trecut pe primul plan activitatea sa publicistică şi academia sa, deţinînd — cu luciditatea criticului de artă, cu memoria istoricului şi sensibilitatea rafinată a pictorului — pretenţioasa cronică plastică de la „Nouvelle Revue Française". Evident, pictura lui Lhote a înregistrat un oarecare regres din punct de vedere al investigaţiilor şi chiar o diminuare cantitativă faţă de producţia anilor precedenţi. Asupra picturii şi academiei sale am făcut unele aprecieri în prefaţa la *Tratatele despre peisaj şi figură*, apărute în 1969, la editura „Meridiane". În cele ce urmează ne vom referi numai la Lhote teoreticianul, istoricul şi criticul de artă, preocupări care au dăruit literaturii de specialitate lucrări de bază pentru cunoaşterea şi interpretarea picturii. Cele trei discipline ce au alcătuit activitatea lui Lhote nu reprezintă în sine un caz excepţional decît în măsura în care ele reuşesc să depăşească limita lucrului obişnuit. Mulţi dintre pictori practică concomitent profesoratul şi scrisul, dar

cîți dintre ei reușesc să transmită și altceva decît felul lor de a picta, și cîți și-au putut organiza gîndirea plastică în tratate, așa cum a făcut-o Lhote sau, cu patru secole înainte, genialul Leonardo?
În gîndirea ca și în pictura sa, Lhote construia pe temelia concepției *frumosului în artă* care, pentru el, culmina cu Cézanne, despre care — parafrazîndu-l pe evanghelistul Ioan — spunea: „La început a fost Cézanne", considerîndu-l ca fiind *cuvîntul* picturii, — Cézanne care și el avea despre sine o părere asemănătoare atunci cînd, cu o săptămînă înaintea morții, scria fiului său: „Tous mes compatriotes sont des culs à côté de moi".[1] Și doar cunoșteam cine erau compatrioții maestrului de la Aix.
În cele zece volume de istorie, critică și teorie, Lhote aduce un impresionant bagaj de cunoștințe acumulate în decursul anilor de tinerețe. Concluziile sale sînt determinate de o precisă apreciere a fenomenului artistic, susținută de un bogat material comparativ. Elementul asociativ stă la baza studiilor și tratatelor sale ca fiind acela care conduce la relații altfel greu de explicat. Lhote cerceta opera de artă cu o asemenea capacitate de disociere și asociere, cu o asemenea desăvîrșită intuiție a procesului de creație spirituală, încît cu drept cuvînt se poate afirma că era nu numai un exeget al frumosului, ci și un explorator al lui. Conjugînd axiomele estetice cu cunoștințele unui perfect tehnician al picturii, ajungea la judecăți de valoare originale și adesea îndrăznețe care, verificate în timp, sînt unanim acceptate astăzi ca emanații ale unei minți clarvăzătoare.
Sinceritatea, obiectivitatea și curajul l-au călăuzit pe Lhote în tot ce scria. Gîndirea sa o exprima deschis, chiar dacă unele constatări atingeau oarecum prestigiul unor personalități ca Matisse sau André Gide, care pretindea că „en art il n'y a pas de sérieux qui tienne, — le plaisir est la plus sur des guides". Critica sa nu se baza pe impresii de moment, adesea fără acoperire, ci pe o profundă cunoaștere a operei și concepției celui discutat.

[1] George Besson = „Propos de Cézanne" în „Les Lettres Françaises" din 8/15 iulie 1954.

După tratatul de la Versailles, care avea să dăruiască apusului cîțiva ani de liniște și prosperitate, pictura franceză a traversat o agitație care avea să-i modifice însăși noțiunile fundamentale. Prin 1920, curentele cubist, fovist, abstract, dadaist și deja suprarealist, își disputau întîietatea rolurilor și a simezelor, contestînd vehement succesiunea de un nou realism a impresionismului. În pictură ca și în scris, Lhote era un partizan al actualității, cu rezerva însă de a nu nega un imens trecut de valori, de a nu uita nici o clipă că tradiția reprezintă modalitatea de a ridica aportul personal la înălțimea stilului universal. Efortul său de a vedea limpede se reflectă în autenticitatea fiecărei opinii. Este o adevărată bucurie să urmărești gîndirea acestui om conștient și conștiincios care nu se mulțumește să rămînă doar actorul sau spectatorul epocii sale, ci se întoarce cu bună credință în trecut pentru a justifica prezentul și a intui profetic viitorul. Sub fiecare frază simțim o vibrație, o emoție, o neliniște.
Aproape zilnic, Lhote frecventa, cu interes neobosit, galerii și magazine de artă, convins că atunci cînd pictura exprimă o idee, un sentiment și dovedește totodată meșteșug, ea furnizează, în afara delectării, un prețios material de studiu. Modestia și controlul de sine îi interziceau să creadă cu nu mai are nimic de învățat. Deși profesor, Lhote se considera un permanent elev al marilor maeștrii ai trecutului.
După o zi de pictură, pentru el sau pentru alții, seara, în ambianța catifelată a căminului, Lhote nota sau dezvolta ceea ce adunase în cotidianul său periplu artistic. Unele texte îmbrăcau haina spontană a cronicilor, destinate în special acelui public restrîns și simpatic — cum spunea Lhote — „pe care îl aud întrebîndu-se, atît de impresionant uneori, despre meritele unei anumite picturi asupra căreia critica îi atrage atenția, și ale cărei calități îi scapă"; altele, constituiau dosare pentru viitoare studii sau monografii. În îndelungata sa colaborare la „Nouvelle Revue Française", Lhote n-a scris niciodată la comandă și nici ceea ce se înțelege prin „cronică de serviciu"; a scris despre acea pictură și despre acei pictori care meritau indiscutabil atenția cititorilor. Contemporani

sau intrați deja în istorie, artiștii se bucurau de o riguroasă caracterizare a operei, fără subiectivisme și fără influențe din afară, oricît de ilustre ar fi fost ele, așa cum a fost — să spunem — în cazul lui Ingres, subapreciat de contemporanul său Baudelaire și, mai tîrziu, de către academiști, — ultimii reproșîndu-i anumite libertăți anatomice în portret ca, de pildă, cele cîteva vertebre în plus ale *Marii Odalisce*, — și despre opera căruia Lhote afirmă că „pentru cine vrea într-adevăr să vadă, este cea mai pasionantă și cea mai ingenioasă dintre inovațiile picturale ale secolului trecut". În paginile consacrate lui Ingres, cu prilejul expoziției comemorative de la Paris din 1921, este analizată opera Maestrului din Montauban sub raportul ideației și al realizării, este descifrată și discutată dualitatea acestui mare „pictor de istorie". Cele scrise depășesc cadrul unor cronici de circumstanță, situîndu-se la nivelul unor studii în care sînt trasate caracteristicile definitorii pentru operă și artist. În opoziție cu ironia contemporanilor lui Ingres și cu aceea a multora dintre contemporanii săi, Lhote saluta „post festum" gestul unic al cetățenilor din Montauban care, în semn de admirație și recunoștință, au așezat pe fruntea bătrînului pictor, în 1863, cu patru ani înaintea morții sale, o cunună cu frunze de aur. Deasemeni, cele șapte respingeri ale candidaturii lui Delacroix de către juriul ilustrei „Académie de beaux-arts", și primirea sa abia în 1857, cînd colegii de la „Institut de France" îl considerau muribund, nu l-au influențat pe Lhote să consacre acestui Hugo al picturii admirabile cuvinte de prețuire. Iar aceste prețuiri sînt cu atît mai valoroase cu cît Lhote era un om „al timpului său", un modern în redarea plastică a realității, un pictor care s-a afirmat în cubism, ale cărui reminiscențe se mai pot observa chiar în pictura sa datată din 1960! Lhote era un pictor „al timpului său" — așa cum preconiza *să fii*, într-un capitol din *Tratatele despre peisaj și figură* —, dar era un critic al tuturor timpurilor, cu aceeași largă audiență pentru primitivi și renașcentiști ca pentru foviști și impresioniști, pentru realiști și romantici ca pentru cubiști și chiar pentru suprarealiști. Nomenclatorul pictorilor care l-au preocupat și despre

care a scris este impresionant. Enumerînd doar cîteva titluri ale lucrărilor sale — *La Peinture — Le Coeur et l'Esprit, Parlons peinture, Peinture d'abord, De la Palette à l'Ecritoire, La Peinture liberée, Traités du Paysage et de la Figure* — avem imaginea resurselor de care dispunea Lhote în comentariile fenomenului plastic, clasic și contemporan.

Cronicile lui Lhote posedau acea dublă însușire fără de care critica este gratuită : dialogul inteligibil cu artistul de pe poziția unei absolute obiectivități, — îndreptarul eficient și convingător adresat publicului care — atunci ca și acum — se dovedește că mai trebuie inițiat. Etalarea erudiției de termeni, abundența metaforelor, depistarea obligatorie a filiației stilistice nu sînt folosite de Lhote în scrisul său, care — expresie a unei gîndiri serioase și a unor detectări surprinzătoare — nu avea nevoie nici de decor liric, nici de absconse interpretări „sonore". Criticul nu se exprima prin poeme în proză sau rebusuri inextricabile, ci se adresa cititorului cu claritate, îl interesa, îl lumina și adesea reușea să-l angajeze. Dar pentru aceasta este indispensabilă o bogată cultură generală — pe care Lhote o poseda cu prisosință — o siguranță și o inteligență a gîndirii plastice — așa cum puțini reușesc s-o aibă —, o sensibilitate și o pasiune mai rar întîlnite astăzi.

„Maestru exigent, teoretician profetic, dar uman la extrem, André Lhote nu avea uscăciunea și nici dogmatismul sterilizant pe care mulți i le atribuie, — el pleca de la ochi, completa cu creierul și nu uita niciodată inima", — îl caracterizează recent criticul de artă francez Jean Bouret.[1]

Această pasiune, această inimă pe care nu o uita niciodată, i-a determinat și unele riposte tari, ca aceea din 1929, adresată academiștilor, prin care propunea să se dea foc Luvrului, deși puțini l-au frecventat cu interesul și fervoarea cu care a făcut-o el, — sau atunci cînd, pledînd pentru primatul esteticului, afirma că „o operă de artă nu are influență morală decît asupra imbecililor".[2]

---

[1] „*Les Lettres Françaises*" Nr. 1356/1970.
[2] André Lhote — *La Peinture, Le Coeur et l'Espirit*, (Denoël, pag. 179).

Lhote nu era numai un discursiv pe marginea fenomenului plastic, ci un militant convins pentru promovarea frumosului în artă și, dincolo de ea, în viață. *În fața operei de artă, Lhote privea cu ochii creatorului,* iar critica sa urmărea să recreeze opera pentru cei ce nu reușeau s-o privească ca atare. De aici se degajează sentimentul ce încercăm la lectura lui Lhote, nu acela al unui text cu o efemeră viață de revistă, ci a unor pagini de istorie a artei. Sub acest aspect se cuvin a fi considerate și polemicile sale, al căror unic scop era restabilirea unor adevăruri fără de care arta riscă să-și piardă însăși definiția. Facultatea de a se obiectiva la modul absolut, de a separa total pictorul de critic, i-a dăruit lui Lhote bucuria unei largi recunoașteri în viață și a continuității operei sale scrise, cu aceeași neștirbită prestanță. Criticul și teoreticianul împărtășea cu entuziasm cunoștințele și meșteșugul său, satisfăcut ca de o grea misiune îndeplinită, cînd semințele nu cădeau pe piatră, sau cînd o cronică a sa determina un sceptic să viziteze expoziția despre care scrisese.



Eseurile și cronicile reunite în acest volum reprezintă o selecție din *La Peinture, Le Coeur et l'Esprit* și *Parlons peinture,* deși cuvîntul selecție este impropriu atunci cînd e vorba de scrierile lui Lhote. O selecție presupune, în cazul cel mai fericit, alegerea celor mai bune dintre cele bune. Dar la Lhote toate textele — fie ele studii, eseuri sau cronici — sînt rezultantele unor observații, analize, considerații, meditații la fel de docte, reușind să definească caracterul esențial într-o formă abreviată și cristalină. Situînd artistul și opera în epocă și istorie, înregistrînd și comentînd relațiile directe și colaterale, Lhote izbutește adesea să redacteze studii exhaustive din punct de vedere al interpretării ca — de pildă — atunci cînd se referă la Ingres, Cézanne, Seurat și alții. Selecția operată în sumarul celor două culegeri amintite mai sus a avut drept criteriu doar preferința pentru acele subiecte care continuă, la fel de sintetic și de accesibil, dizertațiile de la academia sa,

conferințele ținute în diversele orașe și țări, teoriile expuse, cu logica unei argumentații impecabile, în paginile celor două valoroase tratate de pictură.

În paginile ce urmează nu se vor întîlni prea multe nume de artiști din imensa galerie pe care a frecventat-o Lhote de-a lungul a șase decenii, în schimb se vor afla multe titluri de real interes pentru cei se practică disciplina picturii, sau pentru cei dornici să facă un pas înainte în scopul lichidării unor confuzii — din păcate atît de des întîlnite — din domeniul, neverosimil de tolerant, al picturii și criticii moderne. Chiar în textele care au un caracter oarecum ocazional, incluse pentru a prezenta încă o fațetă critică a lui Lhote — cum ar fi *În legătură cu scrisorile adresate de Gauguin lui Monfried* sau *Al patrulea centenar al lui Rafael* — întîlnim constatări de natură să incite la reflecție pictorii care vor într-adevăr să facă artă. Referindu-se la colegii săi de breaslă, și anume la cubiști, Lhote scria în 1920: „Dacă îl examinăm pe Rafael în integritatea sa și dacă considerăm opera sa ca etalon perfect al frumuseții plastice, vom constata că sarcina pictorilor noi este abia schițată. Aceștia, ca să rămînă credincioși vocației, sînt datori să lărgească progresiv cîmpul actualmente prea restrîns al activității lor și să înlocuiască problema inițială și, în sfîrșit, rezolvată a construcției geometrice, prin aceea mai umane care trebuie s-o justifice și care se îmbulzesc la porțile sensibilității noastre noi".

Cît de actuale apar recomandările lui Lhote, exprimate cu o jumătate de veac în urmă, astăzi cînd pictura modernă, în imensa ei majoritate, s-a ancorat într-un marasm și o falsificare a intențiilor, ca într-un cerc vicios imposibil de abandonat! Lhote nu obosea să repete elevilor săi că pictura este un omagiu pe care artistul îl aduce frumuseții și un dar pe care îl face oamenilor pentru bucuria ochilor lor, indiferent dacă ochii sînt puțini sau mulți. Dar în nici un caz pictura nu se poate reduce la o apariție fantomatică în expoziție și o moarte anonimă consecutivă în atelier.

Studiile incluse în acest volum — *Despre necesitatea teoriilor, Arta și realitatea, Pictura, transpunere*

plastică a universului, Despre compoziția clasică, Tradiție și a treia dimensiune și altele — sînt pledoarii, de pe poziția unei autorități cîștigate, pentru știința și măiestria picturii, pentru frumusețea și expresivitatea ei. Cu excepția a două texte datate între 1928—1932, toate celelalte din acest volum au fost redactate în jurul lui 1920, mai precis între 1917—1923, în acei ani în care arta a primit șocuri puternice mai ales din tabăra acelora care se grăbeau să năruie totul pentru a instaura o imensă confuzie de valori care, în ultimele decenii a luat proporții nebănuite dar explicabile dacă intuim anumite cauze exterioare picturii și graba de afirmare a tinerilor pictori care cred, în mod fals, că e oarecare originalitate în viziune, și aceea adesea discutabilă, poate înlocui ponderea și sacrificiul meșteșugului.

Cartea de față este o invitație la sinceritate și meserie.

D. DANCU

PICTURA, INIMA ȘI SPIRITUL



PREFAȚĂ

Reproșurile ce sînt adresate unui autor sînt întotdeauna acelea pe care s-a așteptat cel mai puțin să le primească. Îmi închipui totuși că o observație de care nu voi scăpa va fi aceea de a fi lăsat notelor mele, scrise despre niște expoziții deja îndepărtate, caracterul lor ocazional. N-ar fi fost greu să le dau un ușor aspect nelegat de actualitate, un aer detașat de contingențe, suprimînd unele detalii. N-am avut curajul să le mutilez astfel. Pictor obișnuit să-mi întemeiez toată munca intelectuală pe descoperirile sensibilității mele, am un mare respect, poate pueril, pentru notația directă, efectuată spontan în contact cu o realitate mai mult sau mai puțin turburătoare. Și, *scriitor de duminică,* nu m-am putut dezbăra de această slăbiciune, gîndind, pe drept sau pe nedrept, că o anumită franchețä, o anumită prospețime, ar lipsi acestor reflexii lipsite astfel de crusta lor originară.

Mai mult, fiindcă sîntem supuși orgoliului, n-am putut renunța la mica glorie de-a fi fost unul dintre primii ce-au pus în lumină adevăruri pînă ieri tăgăduite, călcate în picioare, și care acum sînt locuri comune ; de a fi lăudat meritele cutăror maeștri vechi sau moderni, batjocoriți la vremea lor, sau discutați, sau uitați și care au fost de atunci descoperiți,

sau urmează să fie descoperiți. Astfel, în fața renașterii Romei antice ale cărei umbre, nu de mult, amenințau să invadeze pictura modernă, nu mă pot împiedica să nu mă gîndesc la tot răul ce s-a putut spune despre mine în 1919, atunci cînd încercam să prezint meritele lui Louis David, pictorul vrăjit de glosele lui Winckelmann...

În fine, m-am gîndit că acestor studii (din care mai toate au apărut la *N.R.F.* sau la *Athenoeum* din Londra) li s-ar putea găsi deja un interes istoric. Lumea este atît de grăbită ! Mulți tineri artiști sau esteticieni nu cunosc care au fost, după război, grijile și speranțele celor mai în vîrstă decît ei. Un reflex îl vor afla în vechile mele note, ca și un ecou al violențelor unui public foarte ostil, în acel moment, mișcării cubiste. Din 1919 pînă azi, datorită unei selecții raționale operată în notele mele, istoria anecdotică a cubismului de după război se găsește schițată — sper, fără pedanterie — în același timp cu analiza fluctuațiilor sale.

Pentru a completa această lucrare, am adunat, în afara notelor ce tratează despre evoluția cubismului, articole relative la subiecte devenite de actualitate, cum ar fi : raporturile între Natură și Artă, ideea de asemănare, importanța inteligenței în elaborarea operei de artă, proprietățile creatoare ale spiritului critic, utilitatea teoriilor, avantajele limbajului plastic indirect, valoarea emotivă a geometriei, puterea revoluționară a tradiției etc.

Printre analizele mele și îngrijorările pe care aceste texte la dau la iveală uneori, cred că cititorul va putea, fără prea mare osteneală, să desprindă gîndirea mea principală, anume aceea că nu se poate face un lucru durabil fără ajutorul inteligenței, tot așa cum nu există o speculație intelectuală fecundă fără o prealabilă supunere a individului la obiect,

fără o prealabilă somație a instinctului (cu alte cuvinte, Universalul nu trebuie atins decît prin ocolul uman al accidentalului). Noi sîntem niște constructori ; nu putem fi altceva ; ne trebuie mașinării frumoase, mașini care să impresioneze, riguros montate, dar aceste mașini nu pot fi alcătuite numai prin asamblarea materialelor furnizate de către instinct. Nimic nu mi se pare mai plin de virtute decît gestul unui intelectual umilindu-și inteligența în fața inimii și această inimă fericită, redevenind dintr-o dată lucidă, examinînd cu curiozitate, rigoare și ingeniozitate bogata recoltă culeasă în orbirea admirabilă a pasiunii.

Este evident că în ochii publicului, de obicei grăbit sau neglijent, manifestările artistice cele mai grosolane sînt și cele mai frapante, cubismul sută la sută, fără legături vizibile cu realitatea, sau behăitorul realism, îmbrățișînd obiectul în loc să-l domine.

Scopul meu principal a fost să induplec acest public să înțeleagă că adevărul nu e nici aici nici acolo, ci undeva între aceste două. Este surprinzător ca o afirmație atît de banală ca aceasta : a merge înainte nu înseamnă a cădea într-o parte sau în cealaltă, ci a se ține în echilibru pe sîrma care împarte zonele instinctului și ale rațiunii, este surprinzător că o asemenea afirmație este atît de greu admisă de către acel public, dispus să găsească căderile mai decorative decît balansarea aeriană a miraculosului echilibrist.

Este de asemenea extraordinar că exemplul maeștrilor din Renaștere, că acela, foarte apropiat, al lui Cézanne și Seurat, ambii preocupați să-și controleze continuu senzațiile, să reorganizeze pînă la a ajunge la cele mai sublime abstracții, reușesc atît de greu să intereseze pe pictorii debutanți, preocupați numai

să pască amăgitoarele pășuni ale senzației pure.

În intenția de a reaminti unora și altora că adevărul se află la mijloc (dar cu oscilații cît mai vaste spre dreapta sau stînga, spre rațiune sau instinct), am scris timp de paisprezece ani notele ce compun culegerea de față, care va fi urmată de o a doua, dacă dorita favoare a publicului mă va îndemna s-o fac.

ANDRÉ LHOTE

LECȚIA LUI CÉZANNE

Dacă eram pictor de peisaje, aș fi dorit să mă epuizez în eforturi sublime pentru a vă constrînge să-l adorați numai pe unul : un colț de umbră sau de lumină, de cer și apă sau de verdeață, și care ar însemna tot universul.

André Salmon, „La Négresse du Sacré-Coeur".

Există creatori de geniu al căror destin este să fie rău înțeleși, prețuiți pentru motivele care i-ar fi făcut pe ei să se disprețuiască. Este cazul — între sute altele — al lui David, Ingres și Cézanne. Aud de pretutindeni cum este lăudat Cézanne pentru realismul său *solid*, simțul său pentru volum, greutatea și profunzimea tablourilor sale, cu aceleași cuvinte de care ne servim ca să-l lăudăm pe Courbet, căruia îi este deopotrivă adversar și admirator. Văd zilnic, expuse în acele vitrine ce solicită amatorul rezonabil, naturi moarte și peisaje a căror factură îmbucătățită, pretins cézanniană, nu acoperă decît forme neelocvente, neputincioase să evadeze din cea mai plată literalitate. Datorită maestrului de la Aix, mediocritatea și josnicia, în loc să împrumute de la foto-pictura artiștilor francezi mijloacele lor de expresie, iau cu fățărnicie o față decentă. În fața acestei înșelătorii ai dori să strigi „Jos Cézanne!" dacă n-ai ști că unii pictori, prin mijloace diferite, deși provenind din ale sale, îi perpetuiază spiritul.

Aici trebuie constatat, de altfel, un ciudat fenomen de ingratitudine, poate necesar, la urma urmelor, lucrului, căruia îi place să se creadă „independent". Este de „bon ton", de cîțiva ani, la pictorii al căror eliberator a fost Cézanne, să-l considere de sus, să-l neglijeze, ca și cum sfaturile sale s-ar fi evaporat dintr-o dată. În acest moment marele om pare să fi ajuns într-un punct mort al gloriei sale.

Aș voi să încerc să-l reabilitez în ochii detractorilor săi voluntari : cîțiva cubiști, și ai defăimătorilor săi conștienți : realiștii cu vedere scurtă care îl invocă — poate cu sinceritate — înlăuntrul nefericitelor lor lucrări. Un vechi discipol al lui Cézanne, d. Émile Bernard[1], care se ocupă acum (spune el) de treburi mai serioase, acuză pe fostul său maestru de-a fi ațîțătorul dezordinii picturale actuale. Exemplul său de a lucra cu obstinație după natură ar fi dat naștere acestei hoarde de începători care pictează neobosiți casele de țară de la Aix, sau mere într-o fructieră. Crima acestui mare pictor ar fi, după spusa domnului Émile Bernard, că și-a bazat sistemul său pe o „optică". Unicul remediu împotriva acestei formule care, tot după d. É. Bernard, ar conține proprii săi germeni de distrugere, n-ar fi altul decît o întoarcere fără remușcări la tradiția clasică : Puvis (sic), Delacroix, Rubens, Da Vinci, Tintoretto, Michelangelo. Pictorul nu va mai privi de prea aproape această parte a spectacolului lumii la decalcul căreia se dedă cu pasiune majoritatea artiștilor actuali, el va reînvăța regulile clasice : anatomia, perspectiva, compoziția ; el va adopta în alți termeni legile convenției picturale care a produs cele mai frumoase opere și îi va supune din nou Natura. Pentru cine judecă superficial, nu este nimic în această expunere care ar putea să șocheze vreun artist sincer îndrăgostit de reînnoire artistică și totuși nu există nici o parte din această exhortație care să nu deruteze, după părerea mea, chiar pe ce-i ce-și propun... să-i dirijeze.

Cînd domnul É. Bernard ne indică muzeele ca mijloc de informare, el are deplină dreptate,

[1] Émile Bernard (1868—1941), pictor francez. (Nota trad.)

şi nu face altceva decît să adopte a doua parte din formula cézanniană : „Am vrut să fac din impresionism ceva solid şi durabil ca arta muzeelor". Dar cînd ne indică operele şi procedeele Renaşterii ca bune pentru a fi reluate, el se înşală. Mijloacele de care s-au folosit pictorii din acea epocă nu sînt decît rezultatele a căror sursă se află într-o anumită activitate a sensibilităţii. Sfătuindu-ne să le folosim înseamnă a ne invita să construim cu ceva deja construit. Nu se ridică o casă cu o altă casă, încă şi mai puţin cu ruine, oricît de măreţe ar fi ele : căutăm o carieră de unde să extragem o piatră umedă şi vie. Dacă zăcămîntul este epuizat, descoperim unul nou. Cézanne este descoperitorul îndrăzneţ al unei vîne neexplorate în domeniul speculaţiei picturale : el lucrează cu materiale virgine ; nimic surprinzător în faptul că planul edificiului ale cărui prime pietre le aşază nu se aseamănă nici în culoare, nici în proporţii cu cele ce-au fost construite în alte vremuri şi alte locuri.

Într-una din acele expoziţii cu tendinţă aproape unic impresionistă pe care le organizează anumite galerii, se puteau vedea, nu de mult, două opere de Cézanne. (Subliniez faptul ca exemplu a ceea ce constatam mai sus : în esenţă antiimpresionist patronînd manifestări al căror spirit l-ar fi reprobat.) Una din aceste opere, datînd din începuturile sale, înfăţişa un cap de femeie foarte împăstat, tratat impetuos în tuşe de şpaclu[1]. Lipsa de experienţă a pictorului se ascunde aici (după obiceiul de care nimeni din noi n-a scăpat) după o factură brutală, o enervare a mîinii, ajungînd la o „bucătărie" violentă simulînd forţa şi hotărîrea absente. Cealaltă pînză, cu mult posterioară, era portretul lui Joachim Gasquet : deşi neterminat, putem afirma că seamănă. Cézanne, în acea epocă, îşi stăpîneşte meşteşugul : va-

---

[1] Cuţit pentru pictură. (Nota trad.)

lorile, transpuse în acel regim de griuri-ardezie, atîta vreme adoptat de el, sînt de o fineţe, de o neîntrecută raritate. Negrul saturat şi profund al vestonului este de o sonoritate prodigioasă. Pictorul cel mai îndrăgostit de sine nu poate decît să se entuziasmeze şi să despere în faţa acestei minunăţii de forţă aeriană. Aici nici o îngroşare : o materie unică, demnă de cei mai mari maeştri, obţinută cu minimum de pastă. Subţirimea unei acuarele chinezeşti, profunzimea unui dens Rembrandt. Nici un discurs n-ar fi putut, mai bine decît prezentarea acestor două pînze, să ne servească de învăţătură. Între opera de debut, grea şi terestră, şi cea de maturitate, strălucitoare şi vaporoasă, drumul parcurs de către această sensibilă inteligenţă se desena cu claritate. Este de mirare că organizatorii acestei expoziţii, şi chiar unii dintre expozanţi, n-au văzut mai bine că Cézanne încarnează *victoria spiritului asupra materiei.*

Celui pentru care esenţialul datoriei artistice îndeplinite de Cézanne i se afirmă ca atare, nu-i rămîne decît să atingă, în raport cu rezistenţa fizică personală, etapele periculosului voiaj, şi partizan hotărît al unei arte spirituale, să ceară operelor Maestrului secretul uneia dintre cele mai mari reuşite de evadare terestră pe care spiritul uman le-a realizat cîndva. Prin ce mijloc a ajuns acest pictor să-şi scuture operele de acel strat de humus, de acea zgură ce înconjoară orice producţie imperfectă ? Acest Mediteranean vibrant şi modest care, după marii maeştrii francezi, celebrează mariajul „stilului" italian cu simplicitatea flamandă, a operat el miracolul datorită unei pasive supuneri la procedeele Veneţiei sau Amsterdamului ? Nu : mijloacele folosite de Cézanne oferă cu o rigoare progresivă, o negare absolută a celor folosite de maeştrii clasici. Şi totuşi, operele sale se aşază cu măreţie după ale acestora şi *pe acelaşi plan.* Voi încerca să demonstrez că ele sînt, ca şi înaintaşele lor, fruc-

tul aceluiași ritm creator, și că impulsul ce le determină este o identică dorință de înaltă generalizare. Cézanne a ieșit în întregime din tiparul tradițional : istoria sa — departe de a fi aceea a unui ratat, după concepția lui Zola, sau a unui om care va rămîne „primitivul lui însuși“, după vorba domnului É. Bernard — este aceea a tuturor marilor precursori.

Cînd abstractele splendori ale Bizanțului încetară să exercite asupra pictorilor din Quattrocento influențele lor rodnice, noii artiști, abandonînd catalogul formelor rituale, își întoarseră privirile către realitate pentru a culege din ea, vibrante, forme înrudite cu cele ce obișnuiau să traseze. Această mișcare de „conversiune“ se accentuă treptat timp de două secole și dădu naștere la noi „canoane“ în care perspectiva trebuie așezată în primul rînd. Regenerarea artei picturale a fost deci cerută, în parte, unei *optici* noi. Pentru prima dată, iluziei optice îi fu acordat un loc preponderent. Obiectele n-au mai fost, ca la primitivi, reprezentate așa cum sînt, ci așa cum par a fi. La drept vorbind, constatările perspectivei italiene sînt destul de incomplete. Se mulțumeau, de pildă, cu fuga orizontalelor, fără să folosească deformația verticalelor ; elipsa desenată de oricare suprafață rotundă plasată oblic în raport cu ochiul rămînea regulată, nefiind analizată în detaliile ei. Deformația perspectivală se oprește astfel la primul său timp, ea fiind mai mult intelectuală decît într-adevăr sensibilă ; ea e supusă unor legi fixe, codificate, și aplicația ei este sistematizată. Obișnuința de a se întreține cu eternul oprește artistul pe panta concesiilor făcute simțurilor : el nu pierde din vedere universalul și deci încetează să-l vadă direct ca să spunem așa „pe măsură“, îl evocă mereu prin accidentalul senzațiilor vizuale pe care știe să le limiteze. Perspectiva italiană poate fi definită ca o convenție bazată pe senzațiile ochiului, dar al cărui scop nu încetează de a fi generalizator. Datorită folosirii înțe-

lepte a noilor formule, orice linie oblică tinzînd către un punct fix implică orizontala reală, orice oval este legat prin căile spiritului de cercul inițial, și orice cerc particular, părăsind obiectul ce-l susține ca undele ivite dintr-o pietricică aruncată în apă, se propagă pe pînză pînă la a înfășura întreaga operă într-o mișcare eternă și închisă.

Cînd ora sacrificiilor istorice sunase din nou, impresioniștii, supunîndu-se impulsului vechi, desăvîrșiră această mișcare de conversiune schițată de Renaștere, ceea ce i-a determinat, dacă mi-e permis să continui imaginea, la un semitur complet. Ei s-au găsit în fața Realității-fără-văl, dar întorcînd spatele zidului de la care odinioară s-a născut rațiunea de a fi a picturii. Din acel moment, nemaiavînd sub ochi cadrul arhitectural în care pînă atunci se înserau toate lucrările artizanului, ei împing pînă la capăt studiul fenomenelor optice, înregistrîndu-le fără alegere. Credincioși poziției lor apostatice, ei renunță la frîul inventat de Renascentiști. Tabloul eliberat în întregime de tutela murală, nu opune nici o rezistență elementelor dizolvante venite din afară. Datorită acestei libertăți de căutare, curajoșii exploratori cărora nu le pasă de nimic, dau la lumină, amestecate cu numeroase scorii, materiale noi, pentru care trebuie să le fim recunoscători că le-au descoperit și utilizat. Să-i mulțumim deci lui Monet pentru rubinele și smaragdele sale, lui Sisley, Jongkind și Boudin pentru încîntătoarele lor bijuterii din sticlă, Berthei Morisot pentru ghirlandele sale, lui Manet și Pissarro pentru stîlpii și capitelurile lor, dar cu deosebire să le fim recunoscători de a fi restabilit pictura de interior sacrificată de italieni picturii decorative, și de-a fi fost destul de logici pentru a substitui noțiunii decorative, de frumusețe, noțiunea de intensitate din care Cézanne va trage concluziile cele mai fecunde. (Într-adevăr, tabloul nemaifiind susținut de o șarpantă interioară s-ar fi volatilizat, ca să

spun așa, dacă n-ar fi fost umplut cu ceva care să-i dea greutate. Bogăția materiei colorate vine să însuflețească suprafața altădată animată prin desfășurări ornamentale : opera se adună, renunță la dimensiunile mari, grija pentru calitatea materială renaște.)

Datorită așadar unei mișcări asemănătoare aceleia care a împins pictorii din secolul XV să ceară propriilor senzații reînnoirea formulelor lor, au putut pictorii din secolul XIX să le reînnoiască pe ale lor. Gestul ar fi fost perfect dacă ar fi coexistat cu acela al Renașcentiștilor, cu o speculație spirituală. Dar departe de a fi puse în serviciul spiritului, noile materiale sînt cultivate pentru ele însele. Lucrarea impresionistă pură se oprește la căutarea, prin impresie directă, „după natură", a unei expresii exclusiv colorate și fără nici o putere generalizatoare. Dacă există aici o cale ascendentă a acuității sensibile și a puterii analitice, de la Renaștere încoace, există tot aici și o regresiune a facultăților de organizare. De pildă, elementele tabloului care la maeștrii primitivi, erau *suprapuse*, se găsesc la Renascentiști, *organizate, compuse ;* dar la impresioniști iată-le — s-ar crede, ireparabil — *amestecate.* Înainte de a arăta cum se va stabili ordinea, să situăm o dată pentru totdeauna figura impresionismului pur : impresia personală a pictorului asupra unui ansamblu de aparențe succede *descripției didactice* a Renascentiștilor, care succedă *inventarului ritual și moralizator* al Primitivilor.

După cum vedem, omul, puțin cîte puțin, se introduce într-un domeniu care aparținea la început religiei și moralei. Din servitor, pictorul devine progresiv stăpîn și își ridică propriul său altar ; el se situează în primul plan al operei sale care, de atunci, trăiește o viață proprie, limitată ca o viață animală — și nu mai este decît un document psihologic. O asemenea micșorare a idealului artistic ar fi dus în chip necesar la o violentă mișcare de

reacțiune academică, asemănătoare aceleia pe care o preconizează d-l. E. Bernard, dacă nu se iveau cei trei artiști care, înzestrînd cu suflet frivola nimfă impresionistă, aveau să-i transforme totodată fața și să-i dea proporțiile unei noi zeițe.

Iată deci, învîrtind materialele noi și ținînd în mîini linia și compasul, fără de care nici o operă nu se ridică, pe primii trei constructori : Renoir, meșterul zidar, vesel, logic și sănătos ; Seurat, teoreticianul precis, delicatul și sublimul ornamentist, strungarul coloanelor pure ; în fine, descoperind fiecărui lucru o legătură și dîndu-i adevăratul său sens, Cézanne, marele arhitect, maestrul maeștrilor, posedînd secretele materiei și trasînd, după modelul universului, planul noului templu.

Pentru a-și realiza sarcina și a introduce într-o atmosferă morală și arhitecturală pictura „de azi pe mîine" a braconierilor impresioniști, Cézanne înțelese că nu era suficient „să te folosești de lume la modul culinar", cum spunea Emerson, ci trebuie să ai o percepție umană și universală. În loc să zburde nebunește pe pajiști pline de flori și să-și lase privirea să se amuze în voia arabescurilor trecătoare, el admise implicit că trebuie să adopte „o poziție rectilinie în așa fel încît polii ochiului să coincidă cu axa lumii[1]". În această atitudine, artistul poate cerceta fenomenele ; trebuie chiar s-o facă, întrucît ele devin pentru el limbajul simbolic al marilor legi cosmice. Descoperire minunată pe care numai geniul o poate inventa ! Acolo unde Gauguin încearcă, cu o inteligență de literat mai mult decît de pictor, să realizeze această identică orientare a spiritului sintetic, eliberîndu-se cu totul de impresionism, adică *ridicînd o problemă în afara actualității*, Cézanne, cu înțelepciunea omului drept, asumă în întregime chestiunea pusă și găsește singur răspunsul pertinent. Impresioniștii, dispre-

[1] Swedenborg.

ţuind cerul, nu interogă pe pămînt decît un reflex al acestui cer care îl domină. Mişcările umbrelor şi luminilor terestre ascund imobilitatea unei legi superioare. Este vorba de a găsi şi a transcrie minutul suprem în care cele două feţe ale realităţii se suprapun şi fuzionează perfect.

Cézanne continuă, aşadar, să scruteze natura; el dă la lumină aceleaşi materiale ca şi predecesorii săi, dar în loc să se odihnească după această muncă pregătitoare, supune materialele presiunii comentariilor sale şi trage concluziile necesare. Rezultatul material al operaţiei spiritului este următorul: vasta şi clocotitoarea unduire care, în operele impresioniştilor, se repetă la infinit — nefiind obligată să cedeze locul nici unei alteia — se opreşte şi se solidifică în opera lui Cézanne. Dispare linia şerpuită care reflectă indecizia celorlalţi pictori, pentru a lăsa locul unghiului drept, simbol al echilibrului între materie: *orizontală* şi spirit: *vertical*. Geometria care prezidează orice creaţie îşi face apariţia şi totul ia formă, pînă şi tuşa dezordonată a debutului. Din virgulă ea devine trăsătură: însăşi mîna comandă materiei.

Credincios încă impulsului primit, Cézanne nu se plînge, ca Gauguin al cărui spirit este desigur negarea spiritului său, de lipsa zidurilor de decorat, nici nu pictează decoraţiuni ce nu folosesc la nimic: el moşteneşte gustul impresionist pentru dimensiunea mică; studiază mijloacele de a înlocui cantitatea fără a o sărăci — moştenire italiană — prin calitate, noţiune prin excelenţă franceză, căreia Fouquet, cea mai înaltă referinţă naţională a noastră, i-a fost un meşter desăvîrşit. El învaţă din nou, spre salvarea noastră, că în artă, şi în atîtea altele, orice bogăţie este interioară. Oricît am insista e încă prea puţin, asupra eliberării de către Cézanne a picturii franceze, strîns legată de patru secole, ca Angelica de stînca teatrală a Sublimului italian. Acest erou paşnic a în-

îndrăznit gestul simplu pe care Ingres, prea orbit de latura decorativă a lui Rafael, nu l-a făcut decît pe jumătate: el a închis din nou poarta seculară dînd către ţinuturi minunate, şi în acelaşi timp a deschis o nouă fereastră către infinit. El a condus-o, cu amabilităţi, al căror reflex îl depistăm în primele sale compoziţii pline de mişcare, pe clasica zeiţă italiană la frontiera sa. Dar, făcînd asta, întîlni pe drum o nouă zînă, asemănătoare acelora care, în poveşti, îmbracă, pentru a pune la încercare inima trecătorului, rochia cea mai simplă. El a fost primul care a ascultat, cu o deplină generozitate, cu un modest abandon, de zîna numită „senzaţie". Impresioniştii o primiseră deja, dar nu au avut răbdare să-i asculte discursul pînă la sfîrşit. Ea nu le-a lăsat în mîini, ca preţ al amabilităţii lor, decît un pumn de perle. Le-a dăruit mai mult lui Renoir, Seurat şi Cézanne. Acesta din urmă a avut, ca recompensă a umilinţei sale, puterea de a citi prin obiecte. Universul pentru el nu a mai avut limite materiale. Fenomenele deveniră transparente şi lăsară să li se vadă sursele. Ceea ce era deasupra şi dedesubtul lucrurilor i-a apărut simultan. De aceea gestul maniac de a-şi aşeza şevaletul în aer liber nu are la el ridicolul pe care îl îmbracă la atîţi colecţionari de „unghiuri de vedere". Obiectele, pentru cine este iniţiat în cele mai elementare mistere ale lumii, nu se opresc numai la rădăcinile lor. În consecinţă, nu este nici o înjosire să le studiem, fiindcă în felul acesta le sesizăm de îndată prelungirile. Eterna formulă „a imita natura" ia aici un sens superior aceluia pe care îl înţelege peisagistul sumbru. Acesta imită *produsele* naturii, atunci cînd trebuie să-i imite *legile*. Oricine posedă, prin cultură sau prin intuiţie, ideea că „lumea fizică este numai simbolul lumii spirituale" [1], sensul gravitaţiei universale al echilibrului şi al asemănării din-

[1] Swedenborg.

tre cel mic şi cel mare, are dreptul să privească în jurul său : *el nu va copia decît inventînd*. Cézanne, ca şi Rimbaud, fratele său spiritual, ne porunceşte „să privim natura" dar, dînd un sens pur acestei obsesii a publicului, adaugă : „pentru că în ea nu ne vedem decît pe noi". Toate accidentele pe care ochiul său le modifică şi le delimitează îi spun acelaşi lucru ca şi poetului : ele sînt reflexul visului său interior. Ele sînt justificarea acestui vis, suporturile şi noua sa faţă.

Astfel, pentru a exemplifica cu însăşi materia operei cezanniene, marele pictor, pentru a desăvîrşi îndepărtarea de idealul italian, înlocuieşte perspectiva academică printr-o perspectivă oarecum afectivă. Neglijînd măsura metrică a lucrurilor, el le dă dimensiunea lor spirituală. Construieşte pe plan plastic ceea ce Rimbaud construise pe plan poetic : o nouă ierarhie, un sistem de referinţe care are emoţia drept bază şi metafora drept vehicul. El acordă fiecărui obiect locul şi mărimea pe care i le indică forţa lui expresivă, mai bine decît aceea ce rezultă din îndepărtare şi pe care absurdul travaliu al academiilor îl fixează neîndurător. (Cunoaştem acea clipire a ochiului măsurător în faţa braţului întins, înarmat cu un creion în chip de măsurătoare.)

Cézanne nu trebuie să închidă pe jumătate, ca la Şcoală, nişte ochi miopi de mîzgălitor de schiţe, ci trebuie să-i deschidă mari de tot, pentru că în acelaşi timp el deschide porţile spiritului său. Este uşor de înţeles că amatorii de perspectivă lineară, sau de proiecţie imobilă a spectacolului pe retina noastră, nu văd decît haos în tablourile sale din ultima epocă, care se organizează după importanţa emotivă a fiecărei părţi. Un peisaj de Cézanne nu are nici linie de orizont, nici punct de fugă unic ; lui nu-i convine să se plimbe în această lume pictată cu sufletul unui măsurător de terenuri, ci cu un sentiment poetic proaspăt şi cu dispreţ pentru convenţiile uzate. Acest castel alb care,

pentru picioarele turistului, desigur că există *întocmai* la capătul aleii parcului, se plasează *realmente* — pentru mine care nu-l văd decît pe el printre ramurile primilor arbori ai aleii — *în primul plan al spectacolului* (fig. 1). Aşa cum degetele mele, printre care contemplam un chip, nu mai există pentru privirea spiritului meu, la fel aceste frunze (care ar putea să-mi ascundă detaliile arhitectonice) şi această distanţă (care m-ar induce în eroare asupra proporţiilor castelului) dispar fără să lase nici o urmă în ochiul meu. Dacă am urmărit şi notat cu scrupulozitate mecanismul viziunii mele sincronice, obţin pe tabloul meu imaginea, nu a obiectelor neînsufleţite, ci a obiectelor pe care contactul simţurilor aprinse le iluminează şi înzestrează cu viaţă umană, adică divină. Această contopire ordonată, inteligibilă şi plastică a formelor, această încălecare de planuri vii, această înlănţuire drăgăstoasă a obiectelor care nu mai pot trăi de aici înainte unele fără altele şi pe care nu le poţi despărţi cu penelul, acest conglomerat sensibil, Cézanne l-a reconstituit în tablourile sale, indiferent dacă reprezintă o fructieră plină cu mere, un peisaj de aici sau de aiurea, sau o figură. Aici, obiectul material nu mai contează, sau mai degrabă nu mai există decît un singur obiect de luat în consideraţie : este *emoţia născută din senzaţie*. Cînd Cézanne lucra „după motiv", el ştia bine — deşi „adoptase" cutare mănunchi de arbori — că acest motiv va fi pe de-a-ntregul spiritual : vibraţia interioară în contact cu obiectul-pretext.

Mi se pare necesar să întîrzii asupra acestui paralelism pe care îl descopăr între cel mai elocvent dintre pictori şi cel mai tulburător dintre poeţi, şi să definesc o dată pentru totdeauna ce-am înţeles prin „metaforă plastică". Pentru cine încearcă o emoţie profundă, constatarea pur şi simplu a faptului nu este suficientă. Poetul nu se mulţumeşte să descrie o-

biectul, să-i traseze conturul exact, ci îl ia și-l proiectează într-o lume diferită de aceea în care se complace de obicei. El îl înlocuiește astfel printr-un alt obiect, mult mai capabil decît primul să ne uimească. Lumina proiectată în conștiința cititorului prin apariția subită a acestui obiect neașteptat, reprezintă echivalentul emoției poetului. Cézanne, condus de un sentiment asemănător aceluia ce-l animă pe acesta din urmă, imaginează o operație identică. El cunoaște o lume minunată, în care toate figurile sînt întotdeauna în raporturi armonioase ; ele se scaldă într-o atmosferă ideală de cristal pur ; nici un fenomen de refracție, nici un praf, nici o vegetație parazitară nu vin să altereze aceste raporturi etern adevărate. Este domeniul geometriei, domeniul zeilor, care i se interzice pictorului, slujitor al pămîntului, să-l parcurgă, dar i se poruncește să facă aluzie la el. Pentru cine este capabil să se ridice la aceste înălțimi, orice obiect sau orice ansamblu de obiecte sugerează, dincolo de abundența detaliilor, forma esențială pură, geometrică. Hora aparențelor în perpetuă schimbare și dispărînd ele însele, ca să spunem așa, de la începutul la sfîrșitul zilei, pare în unele momente a se apropia de o figură perfectă. Atunci spunem despre lucruri că sînt cele mai frumoase. Pentru Cézanne, obișnuit cu absolutul, nu există moment în care această frumusețe să nu se poată manifesta în imaginația sa, așa cum a apărut ea odinioară lui Paolo Uccello și lui El Greco. În consecință, pentru el, a exprima un obiect revine la a afirma raportul ce-l susține în orice moment al evoluției sale terestre cu cutare figură transcendentală : sferă, con, cilindru, sau cu o figură complexă rezultînd din combinațiile lor. Această transfigurare are loc prin intermediul senzației. Cézanne comparînd obiectul, cauză a senzației sale, cu echivalentul său într-o lume superioară, se folosește de o metaforă plastică. El creează un obiect nou, ale cărui ră-

dăcini coboară în cel mai profund și cel mai misterios strat al conștiinței umane. După Grünewald și El Greco, el este unul din rarii pictori căreia i se poate aplica formula „a picta cu sufletul". Într-adevăr aceasta e cea mai primejdioasă tentativă ce și-o poate asuma un artist. Un asemenea ideal implică, pentru a nu ajunge la un misticism extravagant, o digestie prealabilă, ca antidot, a întregii geometrii și, chiar în operă, omniprezența acestui suport invincibil. Ceea ce, la spiritele exclusiv științifice, ajunge la uscăciune, provoacă, dimpotrivă, maximum de expresie la acest suflet sensibil. Astfel,o bună parte din formația emotivă a pînzelor lui Cézanne provine din aceea că pictorul, în loc să le ascundă, *își arată mijloacele*.

Arăt în altă parte geneza acestei noi orientări a spiritului pictural, ale cărui începuturi le disting la un alt precursor, anume la David. Punerea în evidență a metodei pictorului este încă, la autorul *Sabinelor*, destul de discretă. În cele mai didactice dintre pînzele sale, demonstrația este întotdeauna absorbită de subiectul ce o motivează. La Cézanne gîndirea pur picturală este din ce în ce mai puțin camuflată de anecdotă. Pe măsură ce-și stăpînește elementele artei, acestea tind a închide întreaga emoție. Gratuitatea subiectelor sale favorite, femei scăldîndu-se și naturi moarte, este de netăgăduit. Gestul femeii care, în centrul tabloului *Sabinelor*, întinde brațele orizontal, este tot atît o mișcare de implorare, precît este afirmarea unui unghi constructiv. În tabloul cel mare al *Baigneuses*-lor, din colecția Pellerin, nudurile, dimpotrivă, nu sînt — în mod riguros — decît limita unor piramide ideale, ca și trunchiurile arborilor din planul secund. Este numai imponderabila forță interioară a artistului, strălucirea sufletului său de pictor, ce înconjoară aceste trupuri — dezinteresate de orice

aventură în afara celei plastice — cu o aureolă

de grație și umanitate. Predominarea voinței speculative asupra respectului față de adevărul natural sau istoric, se afirmă la Cézanne pînă și în compoziție. La David, soliditatea edificiului constructiv se datorește numai siguranței gustului și aplicării a două sau trei reguli simple. La Cézanne pot afirma — deși nu împing impertinența pînă la a pretinde să fi descifrat întreaga enigmă cézanniană — că, începînd din 1885, construcția este rezultatul unei combinații metodice, matematice, științifice, de forme elementare, alese ca tipuri sau leitmotive, și a căror repercusiune sistematică în loc să fie cu grijă justificată prin obiecte de aparență inocentă, transpare, se recunoaște, se afirmă cu elocvență. Să privim cu oarecare atenție tablourile sale începînd din epoca în care a pictat acel curios *Mardi-gras* [1], cu aspect la fel de ciudat ca o scriere cifrată și ale cărui forme toate, își fac unele altora misterioase aluzii. Unele naturi moarte sînt rezultatul unui sistem de analogii ale formelor, de rapeluri și de repetiții : de pildă curba unei farfurii și unghiul unei mese în pliurile cu subînțelesuri ale unui șervet, ici răsucit arbitrar, colo întins, și de o rigiditate neverosimilă. Aflăm pe toată întinderea acestor pînze — dacă vrem să ne ostenim a căuta — aceleași repere care, ca niște rime plastice, le jalonează. Tabloul devine astfel un minunat cîmp de experiență. Poezia care se degajează din el provine, atît din culoare, și mai mult decît din subiect, din faptul că rămîne martorul și arbitrul unui joc pe cît de cerebral pe atît de sensibil. Îi aud rîzînd pe cîțiva lideri impresioniști : *„Joc de puzzle"* [2]. Da, într-adevăr : *Joc*. Joc cu atît mai îmbătător cu cît nu se știe niciodată cînd încetează a fi un divertisment pentru a deveni un exercițiu serios ; joc ce permite singura fantezie licită și care dacă sufletul artistului este

[1] *Lăsata secului* la catolici. (Nota trad.)
[2] Joc făcut din fragmente decupate, cu care trebuie să reconstitui o imagine. (Nota trad.)

mare și nobil, va reflecta veșnic acea emoție înnăscută care nu va înceta niciodată să-l însuflețească în secret. Pentru că lucrul lui Cézanne nu încetează să fie un efort de introspecție. Datorită admirabilelor sale descoperiri, feeriile indecise ce se nasc în conștiința noastră la șocul unei emoții, găsesc calea exteriorizării înainte de rapida lor evaporare.

Pentru a rezuma metoda lui Cézanne, trebuie s-o divizăm în doi timpi. Mai întîi pictorul, în prezența unui spectacol, încearcă o emoție de ordin *esențialmente plastic* : el discerne sub aparențe, existența unei organizări ascunse, care naște în conștiința sa o construcție geometrică corespunzătoare. Senzația înlocuiește inspirația în sensul clasic și rămîne învestită cu aceleași puteri. Prima operație, directă, spontană, consistă în a hrăni cu materiale colorate efemerul edificiu al senzației, cuprinzînd esențialul obiectului asupra căruia ne-am oprit. A doua operație, care se face la rece, consistă în a supune unui ritm mecanic — reflex al ritmului universal — elementele născute din analiza precedentă. Cine s-ar îndoi de fidelitatea lui Cézanne față de această metodă de lucru, n-are decît să vadă, la domnul Vollard, ultimele sale peisaje. Nu numai că vegetațiile și casele sînt degajate de caracterul lor particular, anecdotic, dar nu mai există în ele, în sensul în care îl înțelege realismul lui Courbet, nici casă, nici arbore, nici teren „propriu-zise". Un ritm vast, ici vertical, colo rotitor, antrenează toate elementele spectacolului într-o trombă coerentă și închegată. Obiectele se desfac, se dezleagă, se amestecă, nelăsînd, în această adunare compactă, să apară din ele înseși decît o parte semnificativă, unghiul unui acoperiș și al unui zid, curba unei coline, canelurile și pîlnia unei mase de frunziș, bolta și voluta unui nor, — ultimii martori ai analizei precedînd această sinteză. Cum am putea de azi înainte, să-i judecăm aceste opere sub unghiul armoniei clasice ? Cuvin-

tele-umplutură adorate de critici leneşi : cadenţă, ordonare, profunzime, atmosferă, colorit, îşi pierd aici orice sens. Ritmul nu mai provine dintr-o eşalonare gradată şi maiestuoasă a arborilor şi a pavilioanelor ca în tablourile lui Poussin, ci este asemănător mişcării haosului organizîndu-se după ordinea cosmică. Ordonarea nu mai este acea distribuire a obiectelor după importanţa pe care i-o acordă o convenţie imuabilă (asemenea aceleia care cuprinde legile politeţii oneste), ci o speculaţie strict plastică asupra unor diferenţe de dimensiuni cu totul abstracte.

Profunzimea nu ne mai trezeşte amintirile de turişti şi nu ne mai deschide gustul pentru plimbări.

Ideea lui Cézanne, că totul trebuie să se petreacă pe suprafaţa pînzei, l-a angajat să răstoarne pe un singur plan vertical formele care, în natură, se aşază orizontal, plecînd de la ochiul nostru ca să întîlnească orizontul. Spaţiul, aici, nu e material ; el exclude ideea de distanţă, de vid şi de măsurare. A treia dimensiune, sau profunzime metrică este suprimată, pentru a face loc unei dimensiuni cu totul metaforică si ea, si care ne oferă o evocare *nelimitată*. Relativ la aceasta, cîtiva pictori au vorbit de a patra *dimensiune*, fără să bănuiască pericolul la care expuneau noul limbaj pictural. Într-adevăr, nu poate fi vorba să folosesti aici un cuvînt aparţinînd ştiinţei pur intelectuale a matematicilor, după cum nici să te mulţumeşti cu cele două dimensiuni ale picturii plate ornamentale.

Această dimensiune, care nu este nici prima, nici a doua, de ce n-am numi-o foarte simplu profunzimea picturală ? Cît priveşte atmosfera, ea pierde aici sensul său de lucru neutru şi respirabil, dar se degajează, imponderabilă, de subtilele prelungiri ale obiectelor, în felul lor de a se continua pe pînză şi a se conjuga. Ea rezultă din jocul delicat pe care îl introduce

pictorul între rotiţele acestei maşini vii, înzestrată cu un corp şi un spirit, care este tabloul adevărat. În sfîrşit, culoarea care odinioară se răspîndea în interiorul formelor *închise* şi le acoperea cu tonul local, se scurge prin rana acestor forme, deschise prin faptul întrepătrunderii lor, şi în consecinţă nu mai exprimă tonul *sui generis*, ci abia îl indică pe partea rezistentă abandonată de obiect analizei materiale.

Peisajele din ultima epocă sînt realizate într-o cromatică extrem de redusă, a cărei bogăţie nu provine decît din modulaţiile culorilor pe scara valorilor ce merg de la negru la alb. Culoarea, aleasă cu zgîrcenie, la fel de abstractă ca şi formele pe care le acoperă, e mai puţin reprezentativă decît evocatoare. Ea este constituită de obicei dintr-un violet (amestec de lac de garanţă şi albastru de Prusia), un galben (ocru galben) şi un verde (veronez).

Am putea, făcînd un joc de cuvinte, să vorbim de tonuri „passe-partout". În loc să fie tonuri analitice, ca la începutul căutărilor sale, sînt tonuri recapitulative.

Mai este nevoie să subliniem din nou caracterul profund, radical revoluţionar al procedeelor lui Cézanne, cu desăvîrşire altele decît acelea folosite de către pictorii zişi „clasici" ? Voi sfîrşi acest studiu propunînd doar radierea cuvîntului „Frumuseţe" de pe lista cuvintelor pompoase cu care se deranjează memoria sa. Nu mai găsim aici nimic de *Giocondă* sau de *Venus* : nici surîs atrăgător, nici expunere de membre frumos subţiate, ci un echivalent al misterului sacru care se desprinde din gesturile unui corp viu. Există în această operă o *intensitate* plastică şi sugestivă. Este acea putere pe jumătate mărturisită, acea secretă fermentaţie a formei îndoite şi gata să sară, saturată de geometrie şi de tonuri solare ; este clocotirea adîncă a o mie de virtualităţi expresive ce fac de azi înainte insuficient şi banal un

cuvînt care, astăzi mai rar ca oricînd, înseamnă ceva.

Pentru acei dintre pictori care, ca mine, au totul de creat, mărginindu-se pînă aici să ridice doar timide ipoteze, doresc ca înfricoșătoarea problemă pusă de Cézanne să apară cît mai mult posibil eliberată de ceţurile cu care o înconjoară atîţia literaţi mai grijulii — este dreptul și poate datoria lor — să alinieze fraze ornamentale, decît să degajeze sensul acestui fel de ultimatum pe care numai adevăraţilor pictori îl adresează acest mare geniu. Este imposibil să te sustragi poruncii impunătoare, imposibil să nu colaborezi la imensa întreprindere asumată deja de către toţi cei care, în urma lui Ingres și a lui Courbet, au căutat, prin cultivarea senzaţiilor, mijloace noi și — grijă mai importantă — noi *motive*. Impresionismul, adesea atît de superficial analizat, nu mai trebuie, după ce l-a folosit Cézanne, să ne apară ca o simplă tentativă de curăţire a paletei, așa cum se mai scrie încă. După părerea lui Renoir [1], paleta niciodată n-a produs atît de puţine capodopere ca din clipa cînd a fost, așa-zis, curăţată. Sensul fatal și profund al impresionismului depășește prezicerile impresioniștilor de la început : el implică, nu o întinerire a paletei — ceea ce nu spune nimic — ci o întinerire a spiritelor. Să nu compromitem, prin flecăreli în afara picturii, succesul acestei insurecţii salutare ; am oferi astfel domnului É. Bernard ocazia să ne deprecieze.

Să recunoaștem că nu există nimic, în tot ce s-a încercat în timpul ultimilor douăzeci de ani, care să nu găsească în Cézanne punctul de plecare și chiar uneori, soluţia sa anticipată. Aceia dintre noi care au avut simţul creator dezvoltat în mai mare măsură n-au făcut decît să sublinieze intenţiile cele mai ascunse ale Maestrului și să dea mai multă libertate gesturilor sale, al căror joc a fost adesea restrîns de niște excesive pudori. Dreptul pictorului de a dispune liber de obiecte pentru a reconstitui și a face ca altul să simtă *arhitecturile mintale, născute din senzaţia sa,* este afirmat cu forţă de către toţi cei pe care îi animă un spirit nou. Este posibil ca rezultatele obţinute pînă acum prin metodele recente de lucru să nu valoreze cît cele datorate metodelor vechi. Dar —cu toate că arta nouă nu se află decît la începuturile ei — tinerii pictori, răspunzînd cît au putut mai bine chestiunii puse de Cézanne, și-au îndeplinit datoria. Cei care îi blamează să înceteze deci de a răspunde neobosiţi la probleme seculare ce nu se mai pun și să găsească, dacă o pot face, ultimei chestiuni, o soluţie mai justă decît aceea a cubiștilor, — sau încă, dacă se simt destul de tari pentru aceasta, și dacă o asemenea acţiune e posibilă, să creeze o nouă neliniște. Pînă atunci, afirm că un ideal artistic nu este în stare să stimuleze mai mult, cele mai poetice și mai generoase facultăţi ale spiritului uman.

1920.

[1] Răspuns la ancheta iniţiată de „La Revue", din 15 septembrie 1915.

DESPRE EXPOZIŢIA BRAQUE

Nici o operă, ca aceea a lui Georges Braque, nu permite să înţelegi în acelaşi timp importanţa şi insuficienţa inovaţiilor aduse de cubism. Ea constituie, împreună cu aceea a lui Picasso, un fel de „chemare la ordine" şi orice pictor, analizînd-o, trebuie să simtă, dacă este sincer, că, pentru a-şi afla salvarea, se cuvine să ţină seama cel puţin într-o anumită măsură, de căutările pe care această operă le vădeşte şi al căror rezultat este.

Atmosfera galeriei Léonce Rosenberg nu este încă aceea a unei creşe unde se joacă copii ; ea e morocănoasă şi apăsătoare[1] ca aceea a unui hipogeu[2]. Asistăm într-adevăr la ceva care moare, şi participăm de asemenea la acea mare reculegere care precede naşterile. Promisiunile spirituale sînt aici, desigur, mai puţin afirmate decît renunţările : „Eu nu ştiu încă ce trebuie făcut, spune adesea Juan Gris, dar încep să ştiu ceea ce nu trebuie făcut". Cubismul este, ca toate formulele de tranziţie, destructiv precît este constructiv.

---

[1] Timpurile s-au schimbat. Această galerie este acum împodobită cu vitrine în care scînteiază opaline şi bibelouri tip 1830, care la vremea cînd au fost scrise aceste rînduri erau considerate de către cubişti ca anti-artistice la culme. (Notă din 1919)

[2] Construcţie subterană formată dintr-o suită de camere şi destinată mormintelor. (Nota trad.)

Ce-au distrus cubiştii, şi în special Braque, şi în ce măsură ceea ce au suprimat, era demn de dispreţ ? Amatorul, căruia îi plac gamele impresioniste şi postimpresioniste, ca şi factura neglijentă şi întîmplătoare atît de mult preţuită în zilele noastre, nu va pierde ocazia să se revolte, să se simtă jignit de pînzele austerului pictor care este Braque. Aici, nimic din acele subtile apropieri de tonuri false, acide, nimic din acele delicvescenţe[1] colorate, cultivate cu atît talent de către „fovi", al căror maestru este Matisse. Braque realizează armonii sănătoase, pline, prin tonuri rupte ; el se serveşte de acorduri-tip, împrumutate de altfel din repertoriul zugravilor, ultimi moştenitori ai tradiţiei picturale. Într-adevăr, aceşti artizani mai bine decît pictorii Academiei, cunosc formulele procedeele elementare ale picturii. A le cere mijloace pentru a o reintegra în propriile ei limite, este un act de umilinţă ce impune respect, dacă luăm în consideraţie că Braque posedă o abilitate care i-ar fi putut permite să fie un savant şi încîntător pictor la modă.

Unde revolta amatorului impresionist devine intolerabilă, este atunci cînd constată renunţarea totală a lui Braque la *ecleraj*. Ruptura cu şcoala precedentă este afirmată aici cu violenţă. Formele se scaldă într-o atmosferă ideală, absolută. Tabloul este constituit prin desfăşurarea plastică a unei lumini al cărei unic focar este creierul pictorului. Adevăr etern, predat de Muzee, negat de impresionism şi pe care Cézanne l-a reamintit tinerilor pictori obosiţi de urmărirea acestei himere : fixarea fenomenelor luminoase. Să urmărim cu atenţie efortul lui Braque, respingînd studiul proprietăţilor fotografice ale culorii, eliberînd tonul prizonier al accidentalului şi încercînd să-i dea un sens general, o valoare pură.

---

[1] Însuşirea de a se topi a anumitor substanţe chimice. (Nota trad.)

Dar cucerirea cea mai importantă ce-au făcut-o cubiştii este compoziţia. De la impresionism, cele mai savante tablouri realizau cel mult un „aranjament" pe care o fantezie a pictorului sau a hazardului îl putea transforma într-un altul, de asemenea plăcut. Toate elementele sînt reunite aici cu o rigoare desăvîrşită. Un tablou cubist este un adevărat conglomerat de obiecte într-un tot ce nu poate fi desfăcut, din care nu poţi scoate nimic şi căruia nu-i poţi adăuga nimic fără să-l distrugi (fig. 2).
La calităţile sale esenţial cubiste de constructor, Braque adaugă o neobişnuită îndemînare în a mînui materia picturală. „Bucătăriile" lui Gustave Moreau pisînd pietre preţioase, sînt jocuri facile faţă de extraordinarul rafinament la care ajunge Braque. La el nisipul, noroiul, materiile cele mai pămîntii sînt înnobilate cu o ştiinţă de nedepăşit.
Sîntem mai puţin satisfăcuţi dacă analizăm „scriitura" picturală a lui Braque. Dacă acordurile de tonuri sînt invariabile, aş zice aproape rituale, desenul său, dimpotrivă, este neprevăzut, surprinzător ; el se descoperă ca nou în fiecare pînză. Am notat de pildă, tot atîtea forme de a reprezenta un pahar, cîte tablouri. Aceasta s-ar explica dacă intenţia pictorului ar fi să analizeze diferite pahare, luate din realitatea imediată. Dar, pentru cubistul pur, nu este vorba să exprime decît paharul „în sine". Sîntem deci nevoiţi să constatăm la acest artist, atît de supus necesităţii, o ciudată slăbire a disciplinei cînd îşi crează formele. Explicaţia acestei anomalii nu e greu de găsit : cubiştii au limitat efortul lor numai la studiul naturii moarte, ale cărei eterne elemente ne sînt cunoscute : ghitară, sticlă, pahar, pipă etc. Motivele fiind limitate la extrem, a fost necesar, ca să se obţină diversitatea indispensabilă, să nu se supună desenul obiectelor la legile atît de riguroase ale culorii.
Deci, nici o regulă fixă pentru a exprima forma paharului ; dimpotrivă, o libertate care, la alţii,

ar putea să fie botezată fantezie, dar pe care atmosfera disciplinată a şcolii ne obligă s-o calificăm de anarhie. Intr-un cuvînt, tablourile cubiste sînt construite mai ales prin culoare. Forma obiectelor imită contururile suprafeţelor colorate care reacţionează unele asupra altora după mai marea sau mai mica putere expansivă a tonului Violenţă gravă : forma este aici subordonată culorii, ca în impresionism, deci deturnată de la rolul ei tradiţional, care este acela de a constitui arhitectura prealabilă a tabloului, de a conserva — cu toate cele spuse despre aceasta de către unii pictori cézannieni — o relativă independenţă, de a fi suportul indestructibil al unei culori, din păcate, perisabilă. Cubiştii, plecînd de la o concepţie netăgăduit mai înaltă decît aceea a impresioniştilor, ajung prin renunţarea lor la ierarhia valorilor a cărei culme este omul, la o nivelare a motivelor picturale la fel de insuportabilă ca şi confuzia impresionistă. Într-adevăr, din suprimare în suprimare, ei au eliminat portretul, nudul, peisajul. Supunîndu-se unui fel de dialectică negativă şi împingînd, mai departe, într-un alt domeniu pînă şi sacrificiile lor, ei nu numai că i-au acordat culorii prioritate asupra desenului, ci chiar mijlocului însuşi predominanţă asupra scopului. Ei s-au situat astfel la limitele extreme ale ierarhiei lor în contrasens [1].
Dar, fără îndoială, nu se cuvine să ne alarmăm prea tare de lipsa de măsură a cubiştilor, în momentul în care toate legile picturale trebuie redescoperite. Să le dorim mai multă sănătate morală. Să mulţumim efortului artiştilor care, din nou, au încetăţenit voinţa inteligentă. Sînt aproape singurii ce pot raţiona asupra picturii şi justifica raţionamentul lor prin opere valo-

[1] Am notat cu asprime greşeala de a umili desenul — limbaj spiritual, în faţa culorii — limbaj senzual, pentru că eu nu împărtăşesc opinia după care un tablou cubist nu e decît un joc decorativ, comparabil cu acela pe care îl realizează un covor.

roase. Să recunoaștem însă că era poate necesar ca ei să insiste ceva mai mult asupra limbajului lor în detrimentul lucrului despre care trebuie vorbit. Căci fără discursurile lor, nouă ne-ar fi trebuit desigur mai mult timp să îndeplinim acest efort către intelectualizarea artei care trebuie să facă din noi, din nou, nu jucăriile fenomenelor, ci legiuitori, clasificatori de fenomene ; într-un cuvînt : Constructori.

1919.

O EXPOZIȚIE MATISSE

Expoziția lui Matisse, venind după aceea a lui Braque, ne face să asistăm la lupta a două estetici, cele mai violent opuse din epoca noastră. Pe cît este Braque îndrăgostit de ezoterism, cultivînd misterul tot atît cît tehnica sa, pe atît Matisse limitează sensul lucrărilor sale la farmecul strict al materiei colorate. Pe cît este de îndrăgostit Braque de speculația intelectuală, pe atît Matisse, disprețuind orice *apriorism*, afirmă că numai de la senzații așteaptă o justificare de a lucra. Activitatea sa este pur receptivă. Acest pictor excelează în a raționa la șocul simțurilor sale : el se dovedește incapabil de a se lipsi de o anumită comoție imediată, ca să picteze. Creierul lui Matisse poate fi foarte bine comparat cu o capcană. Puțin încrezător în imaginația sa, artistul își părăsește atelierul, pe care nu-l frecventează nici o fantomă. El descinde în stradă, în grădină, la țară și, atent la impresia cea mai neașteptată, o captează de la apariție cu o îndemînare fără egal. Pasărea-senzație, mîngîiată, ghiftuită, se îngrașă ; acesta este momentul în care pictorul cheltuiește comori de ingeniozitate ca să dea penajului capturii sale lustrul cel mai strălucitor. Trebuie să mărturisim că acest procedeu de lucru provoacă descoperiri de culoare de o mare raritate, la care nici un

pictor, înaintea lui Matisse, nu s-a gîndit. Un tradiţionalist ar spune : n-a îndrăznit să gîndească. Într-adevăr, care a fost preocuparea principală a lui Matisse, dacă nu aceea de a se face stăpîn pe o parte a artei picturale : culoarea, şi de a acorda acestei valori, pînă acum subordonată formei, predominanţa asupra acesteia ? Supus slăbiciunilor timpului său, Matisse şi-a căutat personalitatea, nu în adoptarea entuziastă sau chibzuită a unei tehnici echilibrate, ci în dezechilibru, în răsturnarea valorilor care constituie această tehnică. Studiul proprietăţilor culorii, înlocuind modeleul, clar-obscurul, l-a absorbit total : ochi surprinzător de înzestrat pentru a sesiza cele mai neînsemnate reflexe, el a găsit uşor soluţia problemelor pe care pictorul le alege întotdeauna corespunzător numai cu aptitudinile sale. Această cultivare a unui dar parţial cu excluderea oricărui altuia este foarte caracteristică stării de spirit moderne ; ea constituie un fapt cu desăvîrşire nou în istoria artei şi merită să fie studiat în mod special.

Matisse a avut la Bernheim succesul total care pînă acum i-a fost refuzat de public nu pentru că tablourile expuse acolo demonstrau mai mult decît tablourile sale anterioare, o măiestrie desăvîrşită. *La Toilette* sau *Nudul nr. 3* erau opere foarte frumoase, mai pretenţioase decît cele care triumfă astăzi ; lipsa lor de popularitate venea din aceea că indicau la artist o anumită voinţă de a-şi domina prima impresie, în vreme ce operele recente ni-l arată abandonîndu-se fără rezerve senzaţiilor sale obişnuite. Această aparentă indiferenţă este ceea ce îi place publicului, care vede în ea reflexul şi imaginea lenei sale de a gîndi şi a judeca.

Iată de ce ceea ce este mai bun la Matisse, acele picturi din 1910 care — cu toate că purtînd cam prea vizibil pecetea unei epoci — erau umanizate prin meditaţia pictorului, vor fi ultimele care să placă publicului.

Dar nu se cuvine să deplîngem acest triumf al celor mai superficiale opere ale lui Matisse ? — şi ultima sa aventură nu este ea cea mai nimerită pentru a-i suscita orgoliul ? Am fi tentaţi să-l credem, amintindu-ne hotărîrea fermă a acestui pictor care a avut curajul să scrie despre opera de artă — rezumînd astfel aspiraţiile celor mai mulţi dintre artiştii epocii sale — că doreşte ca ea să fie „pentru omul de afaceri la fel ca şi pentru scriitor, un calmant cerebral, ceva analog unui bun fotoliu care să-l odihnească de oboselile sale fizice". Influenţa lui Matisse a fost considerabilă ; ea este mai puţin importantă astăzi cînd războiul a transformat mentalitatea celor mai mulţi dintre artişti îndemnîndu-i la meditaţie asupra problemelor plastice mai complicate. Este de notat că această influenţă s-a exercitat mai activ asupra pictorilor din Nord, temperamente neanalitice, şi pe care simplificările maestrului trebuiau să-i seducă în mod deosebit. La debutanţi, această influenţă a fost de asemenea foarte puternică. Speculaţiile exclusiv colorate ale lui Matisse au relevat tinerilor pictori o faţă a picturii pe care, needucaţi fiind, nu puteau s-o vadă sub vălul pudicei tradiţii. Acordul celor mai apropiate tonuri ; echilibrul între cele „calde" şi cele „reci" ; rezonanţele complementarelor sînt probleme rezolvate totdeauna de maeştrii muzeelor, dar numai soluţia problemei este introdusă de ei în tablourile lor. Rezultatul e oferit atît de firesc încît îl acceptăm fără să ne dăm seama : nu remarcăm minunea decît dacă cunoaştem meseria. Dimpotrivă, o pînză de Matisse, eliberată de detaliile care în realitate, şi în tablourile clasice, suportă culoarea disimulînd semnificaţia ei tehnică, ne propune nu atît soluţia gata realizată, cît aceea *pe cale a se realiza*. Artistul ne ia ca martor la turul său de forţă : el merge chiar pînă la a-şi mărturisi incertitudinile prin „al-

buri“, și febra lucrului său rapid, prin deșeuri : trăsături de creion, ștersături și pete ce le lasă cu sfințenie pe pînză (fig. 3).
Și Cézanne lăsa „alburi“. Dar în ochii săi ele nu erau decît provizorii : ca să le acopere, aștepta să găsească tonul potrivit și dificil. Maestrul din Aix, titan mai puțin fericit decît Michelangelo, n-a trăit destul ca să-și termine acel mare tablou al *Baigneuses*-lor (din colecția Pellerin), care trebuia să fie pentru noi *Judecata din urmă*. Există o fisură în opera sa : Matisse s-a strecurat prin ea. El a făcut să explodeze o parte din edificiu și, prin aceasta, a proiectat pictura dincolo de granițele clasice. Problema pe care a abordat-o Cézanne este deci repusă pe tapet. Dar, să fim drepți : după empirismul impresionismului (căruia i-a scăpat Renoir, la fel de disciplinat ca Cézanne sub aparențe mai puțin severe), era necesar, pentru a reîncepe să vedem lucrurile clar, să putem pune ordine în senzațiile noastre colorate, înainte de a discuta asupra legilor arhitecturii tabloului și asupra celor ale desenului. Matisse ne-a ajutat să rezolvăm diverse probleme primordiale și acest lucru trebuie să ni-l amintim. El reprezintă, în grădina picturii franceze, o floare strălucitoare, prea prețioasă uneori, dar cît se poate de semnificativă pentru epoca cea mai frămîntată din istoria artei.
Dar un artist, fie el și mai specializat decît Matisse, nu e niciodată izolat. Căutările acestuia, oricît de particulare ar fi, se racordează totuși cu acelea ale mai multor școli recente : Orfismul și Futurismul îi datorează mult.
Influența sa i-a cîștigat, într-un anume moment, chiar pe pictorii însărcinați de către destin cu partea cea mai ingrată a sarcinii renovatoare : cubiștii. După el, aceștia au studiat proprietățile iradiante ale culorii obiectelor. Ca și Matisse, ei au despărțit elementele constitutive ale realității exterioare, pentru a urmări aparte

studiul fiecăreia dintre ele. Iată un pasaj dintr-un articol al domnului Severini, destul de semnificativ pentru ce au în comun căutările lui Matisse și cele ale cubiștilor : „Matisse îmi arăta într-o zi o machetă pe care o făcuse după natură pe o stradă din Tanger. În prim plan un zid pictat în albastru. Acest albastru influența tot restul, și Matisse i-a dat maxima importanță ce putea să i-o dea păstrînd construcția obiectivă a peisajului. Cu toate acestea el a trebuit să recunoască că nu redase nici a suta parte din *intensitatea senzorială* provocată în el de acel albastru. El a atins într-o altă pînză (*Marocanii*) acest grad de intensitate, dar aici arhitectura reală a peisajului a dispărut pentru a face loc unei arhitecturi voluntare și în același timp senzoriale.“
Distingem aici în ce fel mecanismul prin care Matisse acordă simțului său pentru culoare puterea absolută asupra simțului plastic, întîlnește mecanismul prin care cubiștii caută mai întîi prin culoare „să reconstruiască“ plastic realitatea. Acest paralelism ne va permite să fixăm procesul mintal a două școli opuse : acolo unde Matisse pornește de la senzație la idee, cubiștii pornesc de la idee la senzație [1]. Ei nu admit puterea educatoare a acesteia decît după ce au controlat-o științific. Dl. Charles-Henry, fizician, scrie undeva : „percepția luminii și percepția formelor sînt considerabil modificate prin exercițiul sau repausul aparatului vizual, în vreme ce percepția culorii este independentă de aceasta“. Constatarea aceasta le ajunge cubiștilor ca să accepte premizele lui Matisse, dar ei conchid că, pentru a salva puritatea formei, nu trebuie s-o umpli în raport cu forța explozivă a tonului, cum

---

[1] De pildă : Matisse are nevoie să vadă o farfurie ca să realizeze încetul cu încetul virtutea plastică a cercului. Cubiștii concep mai întîi un cerc și binevoiesc a-l „motiva“ printr-o farfurie. (Nota aut.)

face Matisse, ci să pui „tonul local“ în afara „formei locale“. Speculaţiuni uimitoare prin noutate, de care nu se cuvine să rîdem, ci trebuie să aşteptăm cu răbdare maturizarea lor. Această ultimă operaţie se va efectua cu uşurinţă şi cu totul firesc în ziua în care cubiştii vor lăsa să slăbească fortăreaţa teoriilor lor sub blînda presiune a sentimentului şi cînd vor poseda o mai întinsă cunoaştere a legilor eterne ale picturii.

1919.

DESPRE NECESITATEA TEORIILOR

Gîndiţi-vă bine, domnule, căci acestea nu sînt lucruri ce pot fi făcute fluierînd.

Poussin

Practica trebuie întotdeauna clădită pe o bună teorie.

Leonardo

Viaţa artistică, atinsă de deprimare de cinci ani încoace, pare a voi să-şi afirme vitalitatea mai intens ca oricînd. De pe acum, lupta se anunţă violentă : mii de semne prevestesc un sezon agitat. Arme, care, din păcate, nu sînt numai unelte de lucru, lucesc deja. Bătrîni agăţaţi de succesele lor perimate, şi „Maeştri“ proaspăt instalaţi pe tronul lor fragil se pregătesc să zdrobească eforturile tinerilor care zgîlţiie frenetic recenta lor apatie. Aceştia, la rîndul lor, se pregătesc să se înfrunte reciproc. Sute de noi prăvălii vor oferi un teren propice acestor dueluri şi vor întreţine sau suscita flacăra în inima amatorilor. Vom asista din nou la acele polemici şi acele manifeste dinaintea războiului, de care ne rămîne doar să surîdem, — operele singure vorbind un limbaj serios. Criticii de genul iritabil care, din totdeauna, pretind artiştilor în viaţă, „realizări şi nu teorii“, vor deplînge din nou că „pictorii pierd un timp preţios construind sisteme în loc să lucreze ; că opun darurilor lor naturale, bariera uscatei raţiuni“ etc. Antifonul [1] binecunoscut, se face deja auzit. Sub aparenţa bunului simţ, majoritatea publicului va continua să adreseze artiştilor adevărate îndemnuri la

[1] Verset ce se cîntă înainte sau după un psalm. (Nota trad.)

prostie. Vaca rumegîndu-și nirvana ne va mai fi odată propusă drept model. Numai artistul capabil „să pască“ un peisaj cu gîtul întins spre pămînt, înzestrat de altfel „cu mijloace personale“, va obține aprobarea amatorilor ponderați. Va fi admirată siguranța cu care calcă pînza cu picioarele, transportînd pe ea, aproape fără să-și dea seama, noroiul proaspăt, iarba grasă a livezilor, chiar sucul florilor. Vom saluta în el pe adevăratul pictor-turist, creînd în sfîrșit peisaje în care e plăcut să te plimbi... cu picioarele, firește. Căci acele excursii ale spiritului, acele plimbări în același timp ale sensibilității și ale inteligenței pe care le putem face în tablourile lui Poussin sau ale lui Claude Lorrain, sau ale lui Cézanne, sînt niște jocuri la fel de periculoase pe cît de inutile, nu-i așa? Orice pictor care, în ziua de azi, își propune același țel ca acești maeștri și care, pentru aceasta, își ascute rațiunea o dată cu sensibilitatea, se pare că nu poate decît să se condamne la sterilitate.
Niciodată solicitudinea publicului n-a înconjurat și n-a apărat mai bine decît astăzi instinctul pur al artiștilor. Printre scrisorile sau articolele pe care însemnările mele le-au stîrnit, am putut aduna o bogată recoltă de „strigăte de alarmă“. Ici, unul găsește că „acest gust pentru dogmatismul estetic este cel mai mare pericol la care se pot expune tinerii artiști“. Colo, altul se teme ca artizanul (pe care-l invit mai curînd să-și supravegheze penelul decît să se îmbete la infinit cu leșinurile inimii sale) „să nu-și consume orele în fața pînzei filozofînd.“ Se arată neîncredere față de „spiritul sectar, de pedantismul școlar“, față de pictorii care nu se tem să-și expună convingerile. Un cunoscut colecționar, a cărui prietenie mă măgulește, îmi scrie: „Mă întreb dacă nu e periculos pentru un artist să încerce să se exprime în același timp prin scris și prin culoare“. Aceasta depinde de calitatea artistului. Există unii pentru care totul este periculos, chiar faptul de a picta o figură cînd

în mod obișnuit pictează peisaje. Pentru alții, bine căliți și înzestrați cu un instinct încercat fiecare nouă tentativă reprezintă mai degrabă un excitant decît un pericol. Îmi închipui că Ingres, cînd a formulat sentențios: „Frumusețea, — niște linii drepte cu modeleuri rotunde“, trebuie să se fi simțit profund ușurat și că, stăpînind un nou capitol al dogmei sale, a lucrat cu mai multă libertate. Căci artistul încearcă un imens sentiment de eliberare atunci cînd a precizat prin cuvinte sensul descoperirilor sale plastice. Cézanne, cel mai fecund și mai fecundant dintre pictorii secolului XIX, în momentele sale de descurajare își lua capul între mîini și striga: „Formula, să găsești formula!“ Într-adevăr, ne interesează să găsim o formulă ordonatoare, oricît i-ar displace asta publicului, zelos să ne dicteze altele paralizante.
Însă este necesar, relativ la aceasta, să se evite orice neînțelegere și să se precizeze ce înțelegem noi prin formulă, sau prin teorie. Pentru majoritatea criticilor, chiar pentru cei mai bine intenționați față de noi, orice teorie nu poate fi decît *a priori*; orice certitudine nu poate duce decît la „pedantismul de școală“, și destăinuirea serioasă a unei descoperiri plastice nu poate decît să îmbrace „un ton dogmatic“. Ar trebui totuși să ne înțelegem. Sau vrem să părem glumeți, și atunci nu e de loc nevoie să vorbim despre pictură, sau vorbim despre pictură și atunci o oarecare gravitate pare necesară, gravitate pe care o legitimează sau o condamnă importanța axiomelor emise.
Este evident că atunci cînd un pictor modern — unul dintre cei mai importanți — Picasso, pronunță solemn în fața unui „arlechin“ pe care tocmai îl pictase: „Nu există picioare în natură“ un anumit surîs se impune în colțul buzelor, și numai acel discipol care, ca în anecdota cunoscută, răspunde cu seriozitate: „Ah! dar e adevărat“ — își asumă tot ridicolul.
N-am cita această anecdotă dacă maestrul în paradoxe care este Picasso nu ne-ar fi fost,

recent de tot, dat de exemplu că realizînd tipul de anti-teoretician, și dacă extraordinara sa fecunditate n-ar fi fost atribuită de unii disprețului său pentru „explicații“. Inteligent și cunoscînd din experiență că niciodată nu sîntem prețuiți pentru calități, ci dimpotrivă pentru defecte, Picasso a renunțat să se mai facă înțeles, ceea ce nu înseamnă că a renunțat totodată să se înțeleagă pe sine, deci să raționeze asupra lui însuși. Teorii posedă : rostește adesea unele foarte serioase, iar poeții pe care i-a format, sau i-a transformat, le scriu pentru el. De altfel, numeroase pînze ale sale sînt expresia unor teorii reînnoite permanent, în așa măsură încît mulți pictori și-au aflat personalitatea speculînd asupra unuia singur dintre tablourile sale didactice.

Cea mai gravă acuzație pe care vrem s-o relevăm este aceea care vizează *apriorismul* teoriilor și, prin urmare, puterea lor mai mult dizolvantă decît fecundă. Se spune că teoriile cele mai ingenioase au întotdeauna marele neajuns de a se manifesta înaintea operei definitive. Dar, mai întîi, unde este producția care a părut vreodată „definitivă“, de la apariția ei ? Unii dintre criticii care ne admonestează au părul alb. Desigur, dorințele lor nerăbdătoare ne flatează, dar ne miră ca artiști ce sîntem, și care nedepășind treizeci de ani decît de puțină vreme, ne vedem deodată somați să dăm probe definitive despre știința noastră, în timp ce pînă acum un asemenea exemplu nu ni se pare să fi fost furnizat de către dificilii noștri înaintași.

Pentru a înțelege într-adevăr cît de utile sînt teoriile pentru un tînăr pictor, trebuie să ne gîndim la situația teribil de încurcată care i s-a creat de la impresionism încoace. El este înconjurat de primejdii enorme, de tentații opuse, năpădit de deprinderi rele, de ticuri căpătate în lupta împotriva unor fantome pe care le-a luat adesea drept adevărate pericole, într-atît este de deasă ceața care îl învăluie. Mai

mult încă, și ceea ce reprezintă pateticul situației sale, el este împotmolit în teoriile cele mai contradictorii, cele mai obscure, cele mai vulgare, pe care un public, ce ține cu ori ce preț să gîndească pentru el, le îngrămădește neobosit deasupra capului său. Injoncțiunile cele mai lipsite de bun simț, aspirațiile cele mai literare, dezideratele cele mai inoportune asaltează din toate părțile artistul și îmbracă invariabil forma sentențioasă ce i se reproșează că o dă certitudinilor sale. Ce facem într-un asemenea haos de *formule negative*, dacă nu ne orientăm cu ajutorul formulelor pozitive ?

Cum vor fi aceste instrumente de eliberare, „teoriile“, pe care persistăm a le înzestra cu virtuți simultane ? *Puncte de reper*, stabilite de artist *pe calea misterioasă ce i-o va trasa instinctul*. Pictorul modern, primitiv nou fără candoare, lucrează cu unelte proaste în tenebre pe care publicul cel mai puțin „luminat“ care se poate închipui, le îngroașă pe îndelete împrejurul lui. Cîteodată unealta sa, lovind acolo unde trebuie, face să țîșnească o scînteie : i se cere numaidecît să n-o remarce, în loc să se bucure de faptul că distinge la această precară lumină, puțin din drumul obscur ce-i mai rămîne să parcurgă. Insistăm asupra acestui punct, ca să fim bine înțeleși. Să nu fim acuzați din nou că intervenim, prin teoriile noastre intelectuale, asupra instinctului ; nu este vorba aici de anticipare, ci de un efort *a posteriori*, de *constatări* asupra unui travaliu nepreconceput.

S-ar cuveni poate, mai înainte, să definim teoriile pictorului, acest animal complex care, într-un mod poate mai dependent ca nici un alt artist, trebuie să se supună *în aceeași* măsură solicitărilor succesive ale materiei și ale spiritului, și ale cărui reușite și eșecuri nu provin cel mai adesea decît din buna sau reaua orientare dată instinctului de către inteligența sa.

 Mai mult, pictorul este poate artizanul cel mai

profund aservit meşteşugului său. La ce i-ar ajuta să ascundă enorma seriozitate a cazului său printr-o atitudine detaşată ? Istoria ni-l arată în fiece clipă încîntat de descoperirea atunci făcută, părăsindu-şi şevaletul pentru a-şi dovedi sieşi valoarea descoperirilor sale. Va trebui oare să cităm mereu numeroasele scrieri ale pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor din Renaştere : Luca Pacioli di Borgo, Piero della Francesca, Jacopo di Barbari, Albrecht Dürer, Da Vinci, Alberti, Bramante, Michelangelo, Rafael, Vignola etc. etc. ? Nu e decît cam un secol de cînd acest gen este încriminat : de la Barbizon, unde s-a creat legenda pictorului rumegător. Va fi interesant de studiat modalităţile „peisagismului", dacă ne putem exprima astfel, şi de fixat decadenţa personajului-pictor, odinioară dictator al elementelor, astăzi supus celor mai mizerabile contingenţe.
Pictorul absorbit de peisaj şi care nu urmăreşte decît să fixeze printr-un fel de mimică vibraţiile ce-l agită, care nu vrea decît să prelungească pe pînză undele care îl cuprind cu voluptate, nu are nevoie să-şi „dicteze condiţiile" emoţiilor sale. El este unealta oarbă pe care o mînuieşte natura. El nu are nevoie să cunoască legile al căror executor inconştient este. Nu-i serveşte la nimic să se reculeagă în faţa operelor sale şi să le desprindă semnificaţia ca să se cruţe, în opera viitoare, de tatonări dureroase. Orizontul său spiritual este exact delimitat de bornele aceluia pe care ochii săi îl redescoperă în fiecare zi. Logic în felul său, el îşi menţine spiritul într-o lipsă de înţelegere oportună care îl scuteşte de plictiseala de a parcurge un teritoriu îngust unde ar cunoaşte astfel cele mai neînsemnate detalii. Grija ce-o pune ca să nu conserve nici o amintire profundă, să nu dobîndească nici o experienţă, îi permite să se mire toată viaţa de aceleaşi fenomene directe. Dar pictorul ambiţios să lărgească limitele investigaţiei sale materiale şi

morale nu va precupeţi nimic pentru a-şi întocmi sieşi inventarul legilor cărora le adaugă în unele momente de iluminare, un nou paragraf. Uşurat de balastul instinctului său, care l-a făcut să lucreze în acea inconştienţă divină propice gestului creator, el „îşi vine în fire". Constată miracolul. Izvorul ţîşneşte sub ochii săi. Nici o speculaţie intelectuală n-ar fi fost în stare să-l ajute să găsească cel mai mic detaliu al acestei legi, pe care, *cu mintea liniştită*, el o fixează într-o formulă necesară. Teoria, enumerarea niciodată completă a unei serii de reguli care se atrag una pe alta, nu este deci produsul raţiunii reci, ci al instinctului ce lucrează în tăcere, aprinzînd în vatra interioară un foc misterios a cărei cenuşă arzînd este adunată de raţiune. Dovada cea mai evidentă că această lege, pe care teoria o fixează, decurge din purul instinct, este că cel mai mizer profesor de estetică o cunoştea înaintea artistului ; ea a fost de mii de ori prezentată şi de mii de ori uitată. În adevăr, este oarecum o necesitate vitală ca o lege să aibă nevoie de-a nu fi recunoscută într-un anumit moment, pentru a fi cu uimire regăsită într-o bună zi : virtutea ei se evaporă repede ; ea nu-şi recapătă parfumul decît după ce a fost îndelung sechestrată. Aceasta explică utilitatea anumitor dezastre istorice, naufragii ale gîndirii ; este unica legitimare a epocilor romantice, inundînd tărîmurile spiritului cu nămolul fertilizant al ignoranţei sau al revoltei. Legile eterne ale arhitecturii, ale sculpturii şi picturii ar putea să intre într-o plachetă ridicul de mică. Noroc că un asemenea catehism nu va fi niciodată învăţat de artişti, şi că primul lor gest va fi să-i renege toate articolele : în ochii lor, aceste adevăruri prea delimitate nu vor mai fi decît nişte locuri comune. Trebuie ca artistul, în miezul unui şir de experienţe pasionate, să aibă revelaţia subită a unei legi, pentru ca aceasta să-i apară învestită cu vechile ei puteri. Legile sînt nişte arme al căror tăiş — al căror dublu tăiş — se toceşte repede

și pe care trebuie, înainte de a le ascuți, să le supunem și la călirea negației, și la aceea a descoperirii.

Ar fi interesant de făcut analiza mișcărilor de răspîndire și de decadență artistică, împrumutînd turnura de spirit a criticilor noștri răutăciosi. Am vedea astfel că cele mai pure înfloriri ale artei s-au produs în epoci în care ar fi fost ușor să-i deplîngem pe artiști că se consacrau unor speculații teoretice. Căci marile epoci artistice sînt tocmai epocile *de interogare* arzătoare. Toate spiritele sînt orientate către căutarea unui sistem constructiv si mințile lucrează la fel ca și sensibilitățile. Idei succedă primelor opere ezitante și pregătesc creațiile următoare. mai sigure. Acestea sînt epocile zise arhaice sau primitive. Acestor activități interogative le urmează activitățile satisfăcute care caracterizează epocile de concluzie si de decadență. Artiștii mostenesc un sistem de idei prea coerent și procedee infailibile. Apare un maestru suprem care uneste legile într-un mănunchi definitiv, iar disciplinele sale epuizează în repetări, supraîncărcări, inutilități, o activitate ce nu se mai poate uza în studii anxioase. Epocile privilegiate, cu creații abundente și pure, sînt tocmai epocile primitive în care regulile urmează a fi descoperite, sau redescoperite. O mare inocență scaldă spiritele îndreptate cu totul spre un adevăr ce abia se poate discerne. Sculpturile arhaice grecești au privirea uimită a copilului care întreabă lumea în fiece moment; ele au surîsul primelor descoperiri și robustețea primelor destinderi. Fidias pune capăt unei cercetări de mai multe secole și lasă succesorilor săi un adevăr prea bine organizat, prea complet, să-i mai poată adăuga ei ceva. Acesta e singurul moment în care teoria, prea sigură, devine periculoasă. Figurile lui Scopas sau ale lui Praxitele poartă deja amprenta unei oboseli covîrșitoare și corpurile se reduc la re-

lații prea rafinate. Ca și în Franța, goticul rezolvînd toate problemele puse de romanic, pierde din forță pe măsură ce se îndepărtează, ca de la sursa sa, de neliniștile care îl motivau, și moare prin a se complace într-o știință într-atît de circumscrisă încît să nu lase loc nici unei evaziuni.

Situația pictorilor tineri, care au primit botezul impresionist, este minunată, într-atît este de periculoasă. Artistul contemporan se găsește, dacă mi-e permis să spun, într-o dublă stare de har și corupție. Pe de o parte, el beneficiază de ansamblul perfect coerent al legilor picturii impresioniste. Dacă nu caută decît să tragă folos din ele, cu liniștea satisfăcută a unui legatar universal, el moștenește din nefericita siguranță a perioadelor de încheiere, și este iremediabil condamnat la acele repetări slăbuțe cu care vitrinele pariziene ne copleșesc privirile. Pe de altă parte, ori cît de puțin ar medita, trebuie să ajungă să recunoască, cu ajutorul unei serii de raționamente *„teoretice“*, *inferioritatea mijloacelor impresioniste, în raport cu amploarea luată în zilele noastre de interogarea impresionistă*. În acest fel, el va aduna în jurul său un nou mister, va împinge bornele necunoscutului și va pătrunde în acea regiune a ignoranței superioare ai cărei victorioși ai zilei merg de-a lungul pereților exteriori, total îmbătați de mica lor știință oarbă. Supunîndu-se în mod confuz acestei nevoi de simplificare neliniștită și fecundă, futuriștii doreau prostește distrugerea muzeelor, iar în zilele noastre, nenumărați „peisagiști“, în sensul indicat mai sus, se laudă că niciodată nu călca în ele. Temîndu-se să nu pară naivi, ei fac înadins pe proștii ; sau ca strutul, care crede că ascunzîndu-și capul sub aripă este la adăpost de pericol, ei își închipuie că suprimă fatala moștenire, uitînd-o. Dar înainte de toate, muzeele nu sînt decît o etalare de exemple și nu

o enunțare de reguli pe care le ilustrează aceste exemple. A raționa înaintea unei capodopere nu reprezintă, mai întotdeauna, decît a ridica o ipoteză. Realistul „puternic" nu-și va dovedi forța dedîndu-se pe pînză la herculeene eforturi de contestare, ci preluînd de la maeștrii săi direcți cele mai multe indicații posibile. El Greco a putut, fără să se micșoreze, să primească învățătura Veneției. Datorită faptului că a acceptat principiile cunoscute, el și-a putut da seama de toate cele ce îi rămînea să descopere. Lecțiile, departe de a-l secătui, i-au adăpat instinctul și rațiunea ; ele au exercitat asupra spiritului său o putere pneumatică ; au creat un vid pe care a știut să-l umple minunat prin speculații personale. La fel au operat în Franța, David și Ingres, și foarte aproape de noi, Cézanne. Se poate spuse despre acești oameni iluștri că au clădit, *pe un plan superior*, după multă frămîntare lucidă, o regiune echivalentă cu naivitatea primitivilor.

Marii constructori ne apar astfel, prin înseși caracterele lor, ca niște artiști la care inteligența se străduie să urmeze de aproape instinctul, să-i culeagă și să-i descifreze descoperirile, și să transforme parcela de adevăr astfel obținută într-o neliniște mai mare decît prima și care atrage apoi noi descoperiri niciodată „definitive". Iar marile epoci constructive sînt acelea în care o imensă interogare națională orientează întrebările pe care artistul le va adresa lumii...

Se pare că o vastă aspirație europeană face să oscileze în acest moment zidurile ce delimitau mica regiune spirituală cu care se mulțumeau burghezii dinaintea războiului, amatorii noștri și stăpînii destinelor noastre materiale. Lucrările făcute în grabă și divertismentele, pe care le mai cultivă pictorii fără ambiție, nu vor mai cadra cu edificiul mărit. Cei dintre ei care vor dori să-și amplifice lucrarea fără să renunțe la

tristele și insignifiantele lor mijloace, vor plesni ca broasca din fabulă. Mîntuirea este făgăduită acelora ce își vor elibera, prin meditații cristalizate în teorii, inteligența copleșită de instinct, și de asemenea a acelora — trebuie s-o subliniez ca să fiu total înțeles — care, *renunțînd la orice apriorism*, vor ști să coloreze apa pură a inteligenței lor, cu vinul senzualității lor regăsite.

1919.

INGRES VĂZUT DE UN PICTOR

Se spune că domnul Millerand [1], vizitînd expoziţia lui Ingres, a rugat un „ingrist" celebru să-i demonstreze raportul ce se spune că există între pictura cubistă şi aceea a Maestrului din Montauban. Solicitat astfel, criticul s-a recuzat, spre cea mai mare dezamăgire a şefului de Stat. N-am să merg atît de departe cu impertinenţa pînă la a mă substitui acelui cicerone luat prin surprindere, dar nu cred să fac dovada unei prea mari vanităţi gîndind, în cazul acesta, că reflexiile unui tehnician pot să lumineze o parte a dezbaterii. Aceste reflexii le-am schiţat, iarna trecută, într-o conferinţă ţinută în Olanda. Avînd de explicat geneza spiritului nou, este cu totul firesc să mă fi întors pînă la Ingres, a cărui operă, pentru cine vrea într-adevăr să vadă, este cea mai pasionantă şi cea mai ingenioasă dintre inovaţiile picturale ale secolului trecut.

A devenit o obişnuită să-l evocăm pe Rafael, cînd vine vorba de Ingres. Comparaţia, pentru cine nu aruncă decît o privire distrată asupra operei acestor pictori, pare să se impună : ea e facilitată de spusele Maestrului din Montau-

[1] Alexandre Millerand (1859—1943) politician francez, preşedinte al Republicii Franceze (1920—1924). (Nota trad.)

ban care nu pierdea nici o ocazie să se revendice de la marele Italian. Totuşi, asemănarea între aceste două opere, ce pare flagrantă la o analiză superficială, nu rezistă la un examen aprofundat. Rafael şi Ingres, uniţi în acelaşi ideal plastic, se despart prin atitudinea ce-au adoptat-o în faţa naturii. Rafael marchează apogeul mişcării academice ; el ridică la o înălţime ce nu va fi niciodată depăşită, *apriorismul* marii picturii istorice. Descendentul său direct va fi mai degrabă David. Ingres, contrariu acestor pictori, inaugurează într-adevăr, cu toate pretenţiile unor înaintaşi, pictura de intimitate : el abordează natura fără idei preconcepute, cu o naivitate fără precedent, cu mult mai inocentă decît aceea a lui Chardin. Putem afirma, dacă formula nu pare prea pretenţioasă, că Ingres este eroul *aposteriorismului*. Nu voi reveni asupra diferenţelor profunde, pe care am încercat să le scot în evidenţă, între arta italiană şi arta franceză. Îmi va fi suficient să notez că apariţia lui Ingres marchează pe aceea a sensibilităţii moderne. Dacă vrem să înţelegem sensul şi însemnătatea acestui cuvînt, este necesar să ne identificăm cu pasiune pictorului *Odaliscei*, şi să analizăm cu minuţiozitate evoluţia artei sale.



Pentru a sesiza radicala diferenţă ce există între atitudinea lui Ingres şi a predecesorilor săi, trebuie să ne amintim zarva pe care a iscat-o apariţia faimoasei sale *Grande Odalisque*. Acel nud, care ne pare azi atît de clasic, unde totul ni se înfăţişează cum nu se poate mai natural, posedă, în ochii cenzorilor profesionişti, între alte cusururi, două vertebre de prisos, şi un sîn plasat, în mod nesocotit, sub braţ ! Iată profanată anatomia, această ştiinţă sacră, această cheie de boltă a templului academismului decadent. Ingres este învinuit de-a

căuta „extraordinarul cu orice preț" ; el devine un gotic, un arhaizant, un literat [1]. Pentru ce motive, acest pictor atît de versat în științele Academiei, a manifestat un dispreț atît de total față de anatomie ? E oare dorință de singularizare, nesinceritate calculată, manevră pentru a atrage atenția, cum se insinuează ? Dimpotrivă, ne dă despre natură o reprezentare atît de nouă și de amăgitoare, dintr-o sinceritate profundă și dragoste puternică pentru ea.

Elev al lui David și, ca și acesta, atras din tinerețe de studiul complicat al musculaturii, Ingres poseda anatomia la perfecție, la fel de bine ca un chirurg... cînd era la adăpostul modelului. Dar cînd se afla „în fața naturii" nu mai putea să-și păstreze acea răceală cu totul științifică, care nu reprezintă o virtute decît pentru operatorul ce taie în carne vie.

S-a vorbit despre senzualitatea sa care, după unele descrieri, s-ar învecina cu bestialitatea [2]. Această senzualitate, de netăgăduit de altfel, și care ar fi putut împinge un spirit mai puțin nobil către un realism de proastă calitate, devine admirabilă la Ingres, într-atît se confundă ea cu setea de pictură. În vreme ce David, atent să dea un loc precis musculaturii, își păstrează sîngele rece în fața modelului,și își recheamă toate amintirile, Ingres, cuprins de o neliniște divină, își va pierde capul. Carnația aceasta cu plinuri atît de plăcute, cu unduiri atît de voluptuoase, el nu o poate diseca cu vîrful creionului cum ar face-o cu extremitatea unui scalpel ; dimpotrivă, ea va pătrunde victorioasă în el, și îi va transforma concepția științifică asupra corpului uman, într-o concepție pur sensibilă. Din acest moment, puțin îi va

[1] Mai e necesar să remarc că acestea sînt chiar titlurile cu care vrem să-i copleșim pe novatorii de astăzi ? (Nota aut.)

[2] Aceasta nu-l împiedică pe un literat să-l considere „om de gheață", atît de hazlie este diversitatea oferită de critică. (Nota aut.)

păsa de numărul exact al vertebrelor. Nu mai există adevăr anatomic, dacă acest adevăr este în opoziție cu senzația ce i-o dă corpul din fața ochilor săi. Adorabila curbă a spatelui, atît de mlădioasă, de suplă, de lungă, el o va mai lungi încă, fără voia lui, ca să redea mai vizibil altuia, tulburarea ce-i inspiră (fig. 4). El o va deforma ; va contraveni la ceea ce *știe* spiritul său, ca să exprime ceea ce tocmai învățase inima sa.

Iată deci primul stadiu al efortului său : el își notează febril impresiile numai sub controlul sensibilității ; întocmai cum vor proceda mai tîrziu Monet și amicii săi. Dar, altfel decît la aceștia, impresiile sînt plastice, și nu numai colorate, pe care le închide în liniile bogate de virtualități. Această notare rapidă, aproape furioasă, după multă concentrare, această divinație spontană a celor mai ascunse virtuți ale obiectelor, a celor mai particulare, va constitui în viitor ceea ce va ține loc de inspirație pictorilor ce îi vor urma. Ingres îmi apare astfel, literalmente, ca primul impresionist plastic, primul care a cerut totul, și în primul rînd analizei, — se înțelege, analizei senzațiilor sale. El este pînă azi, împreună cu Cézanne, marele pictor al introspecției. Am citat, ca exemplu, *Odalisca*, operă de tinerețe ; ca să dovedesc că grija sa pentru „construire" rămîne iminentă analizei sale sensibile, de la un capăt la altul al carierii, trebuie deasemeni să citez *Portretul doamnei Ingres*, pictat către bătrînețe, portret în care deformarea impresionistă a umărului și a mîinii este vizibilă și pentru ochii cei mai leneși. Ingres este atît de subordonat exteriorului încît niciodată vreun tablou de-al său n-a izvorît, gata conceput, din mintea sa, cum se întîmplă adesea „pictorilor de istorie". Dimpotrivă, compoziția sa se va schimba pînă la a fi de nerecunoscut, pe măsura apariției desenelor sale pregătitoare, care fac să se nască noi combinații în conștiința sa, prin elementele noi pe care ele le propun. Sînt cunoscute două sute

cincizeci de desene și vreo zece compoziții diferite pentru *Martiriul Sfîntului Symphorien* și peste patru sute de studii pentru *Vîrsta de aur*. Domnul Mabilleau, autorul unei lucrări despre desenele lui Ingres din Muzeul de la Montauban, constatînd aceste tatonări, era uimit de „lipsa sa de imaginație". Această incapacitate de a nu inventa nimic în absența modelului, este adevărata forță a marelui montaubanez. Chiar compozițiile sale mitologice nu sînt decît un etalaj de figuri luate nemijlocit din realitate, dar nu luate la rece, rațional, ci sub imperiul unei emoții de vizionar. Deformările sale sînt atît de saturate de realitate profundă, fiindcă senzația sa este pură, de origine strict optică, absolut degajată de supravegherea spiritului critic. Contrariu domnului Mabilleau, eu mă bucur să văd pe Ingres — ca și pe Cézanne — incapabil să tragă o linie, să aplice o trăsătură de penel fără să fie în fața motivului. Amîndoi nu cred decît în ceea ce văd, sau mai curînd în ceea ce cred că văd, iar imaginația lor nu poate acționa decît asupra a ceea ce îmi permit să numesc „datele imediate" ale sensibilității lor.



Ingres se lasă în voia purei sale emoții de plastician. Modelul dispărut, rămas numai cu sine, el își dă seama de greșelile desenului pe care entuziasmul lui de moment l-a împins să le comită. Ardoarea sa, care abia l-a abandonat, l-a făcut să vadă obiectele altfel de cum sînt și să exprime astfel neadevăruri. Trebuie să îndrepte aceste erori? Dacă exprimă din nou ceea ce știe despre lucruri, nu va minți și față de sentimentul său? Dilemă dureroasă, necunoscută de Primitivi și de Renascentiști, dar foarte frecventă la unii artiști moderni. Natura aceasta pe care atît de mult am dori s-o respectăm, iată că o violentăm din cauza fervoarei! Vine un moment, pasionant între toate,

cînd, comparînd noua față pe care au îmbrăcat-o obiectele înfrumusețate la maximum de impresia ce-o avem despre ele, cu figura pe care percepția reflectată le-o atribuie, rămînem înmărmuriți, neliniștiți, neștiind de cine să ascultăm, de inima sau de rațiunea noastră. De o parte, iată imaginea rece, narativă, pe care o trasează mîna noastră sigură, cînd emoția ni s-a risipit; de alta, iată imaginea surprinzătoare, metaforică, pe care aceeași mînă, inspirată, o scoate din necunoscut, și care este cifrul senzației noastre trecătoare... Această tulburare naivă ce face să deraieze mîna, și să dea obiectelor o înfățișare diferită de textualitatea lor, nu este oare cel mai frumos omagiu pe care un artist îl poate aduce lucrului ce-l studiază? Nu e tot „natura" această formă pe care omul o inventează în contact cu ea? Și această invenție nu este ea, în ultimă instanță, unicul adevăr?

Dacă acordăm asemenea libertăți artistului, ce-i mai rămîne de făcut ca să regăsească tradiția, cu alte cuvinte să înalțe la un stil universal descoperirile sale intime? Va trebui să devină din nou inteligent după ce n-a fost decît sensibil; să devină din nou o voință organizatoare, după ce n-a fost decît un instrument înregistrator; să cultive la rece embrionii plastici pe care emoția sa l-a ajutat să-i descopere. Și mai mult: după ce a determinat ritmul nativ al liniilor, să le organizeze după un plan logic, să le lase să se desfășoare într-un buchet abstract, într-un cuvînt, să substituie, de astă dată cu intenție, semnele plastice ale emoției sale, semnelor literalmente reprezentative ale analizei discriminatorii.

Practicînd o speculație intelectuală de acest ordin, Ingres a găsit, între sute altele, forma esențială a corpului lui Thetis [1]. Să binevoim

[1] Divinitate marină, mama lui Achille, pe care l-a scufundat în Styx, ținîndu-l de călcîi, pentru a-l face invulnerabil. Ingres a reprezentat-o în tabloul „Jupiter și Thetis". (Nota trad.)

a privi un singur detaliu: acel braț care, cu un gest adorabil, atinge ușor barba zeului. Nu este un braț așa cum apare el în realitate, cu îndoiturile sale, cu unghiurile sale, cu încolăcirea sa de vene și mușchi, — este o formă inventată, un lucru cald și șerpuitor, făcut pentru a mîngîia și a capta senzual. Doresc ca în lumina acestui exemplu, termenul de arhitectură mentală, de care m-am servit în legătură cu Cézanne, să capete sensul precis pe care am vrut să i-l dau, și pe care urmarea acestui eseu va ajuta poate să-l precizeze încă și mai bine.

Dacă Ingres n-ar fi făcut decît să desfășoare, ca să spun așa, ca un evantai, semnele plastice ale emoției sale de pictor, el n-ar fi făcut decît să împingă la limita lor speculațiile sale introspective, el n-ar fi fost decît (și aceasta deja ar fi suficient de important) un decorator nou aflînd în el însuși motive ornamentale, așa cum chimistul descoperă noi substanțe în fundul creuzetului. Dar el n-ar fi fost mai mare, de pildă, decît pictorii din școala de la Fontainebleau. O prodigioasă și mult mai prețioasă aureolă îl înconjoară.

Ce dă operelor lui Ingres acea atracție care ne leagă de ele, ne vrăjește și ne urmărește? Ce le înzestrează cu această forță fertilizantă? Este istorisirea pe care ne-o fac a acelei drame inefabile care se joacă în această conștiință. L-am văzut pe pictor deformînd modelul sub imperiul emoției, speculîndu-și apoi descoperirile, făcînd să înflorească liniile asfel obținute, eliberîndu-le de ascendentul materiei, amplificîndu-le elanul, făcîndu-le să se repeadă în mod liber, unele asupra altora. Plăcerea pe care o gustă imaginația la acest joc este puternică, și este greu să reziști dorinței de a cultiva acest univers necunoscut.

Această libertate, această ușurință, această complacere în arabesc sînt caracteristicile artelor de decadență. Botticelli, de pildă, li se dedă cu extremă plăcere și lasă să curgă liniile

unduioase și distinse ale personajelor sale fără să se preocupe să le înzestreze cu o umanitate bine definită. Venere, Nimfe și Madone se supun fără deosebire amuzamentului său de decorator prestigios. Dar Ingres este prea puternic atașat pămîntului, prea îndrăgostit de real, prea robit obiectelor pentru a se supune acestui capriciu cu atîta renunțare. Iată, în acest al doilea stadiu, tabloul său bine fixat: liniile se împletesc unele cu altele în chip desăvîrșit. Dar ele nu mai conțin nimic din materia caldă și vie care le umplea. Ele trăiesc prin ele însele; încă un efort și ele se vor goli cu totul, vor înceta să mai fie reprezentative pentru a nu mai fi decît vehiculul „efuziunii pure". În acest moment patetic, Ingres, sfîșiat de nenumărate nobile remușcări, încearcă nevoia de a se reîntoarce, lucid de astă dată, la sursele de unde a izvorît emoția sa. El ține în mînă, ca un nou preot, semnele misterioase ale unei religii necunoscute. Va jongla el cu simbolurile ei ermetice, ca să triumfe necriticat? Dimpotrivă, el va ceda acestei gingașe slăbiciuni provocată în inima sa de solicitarea lucrurilor carnale: cu un tact admirabil, acest senzual, luînd din materia însuflețită, va hrăni din nou cu ea acele linii geometrice pe punctul de a se ofili. *Nașterea Muzelor* oferă o idee de ce ar fi putut deveni opera sa, abandonată acestei stări de simplă transpunere. Aici formele sînt admirabil spiritualizate, dar le lipsește o anumită ardoare, cu care s-ar fi îmbogățit dacă ar fi fost din nou scufundate în elementul viu din care au izvorît. Tocmai această călire însuflețitoare care le lipsește este ceea ce Ingres conferă aproape întotdeauna operelor sale. El nu restrînge elanul liniilor; nu le juguleză avîntul, ci adaugă articulațiilor lor o onctuozitate caldă, augmentează formele cu o îngroșare de sevă, le acoperă parcă cu un înveliș dulce ca mierea. El găsește în sfîrșit punctul de echilibru admirabil în care linia metaforică și linia specifică în-

cheie un pact permanent, în care sentimentul naiv și pura discriminare își confundă rezultatele. Acord minunat, înțelegere sublimă între două elemente inamice. Lupta interioară, căreia Ingres îi fusese actor și martor se potolește, dar inundă pînza cu undele sale voluptoase.



Ori cîte exemple ai cita, e prea puțin ca să lămurești un subiect atît de complex ca acel al dualismului lui Ingres. Este necesar să vorbim puțin despre tehnică și să procedăm la niște comparații.

Într-un tablou bizantin, unde totul este construcție geometrică, cercurile, triunghiurile, paralelogramele se disting la prima vedere. Ele ne oferă, prin combinațiile lor, o frumusețe esențială, descărnată. Linia nu întîlnește, în ascensiune sau voluta sa, nici un obstacol ; ea se desfășoară fără piedică. Dacă comparăm, la Luvru, *Fecioara înconjurată de îngeri* de Cimabue, construită după același ritm geometric, cu *Marea Odaliscă*, constatăm că, în acest din urmă tablou, există același sistem de cercuri și de linii drepte care dă naștere stilului monumental al operei, dar că această organizare, această construcție arhitecturală se ascunde deodată îndărătul vălului mișcător al detaliilor fizionomice. Nu există nici o formă, în această figură, care să nu fie inventată ; ea este neverosimilă de la un capăt la altul. (În academia mea, nu uit să dau adesea modelului această poziție și aceea a Thetisei, cu titlu de experiență și spre deplina convingere a elevilor neîncrezători.) *Nici o linie nu coincide de fapt cu forma naturală* care, prin comparație, apare cu totul îngroșată. Analizînd doar chipul *Odaliscei*, încerc o nemărginită plăcere să constat că este produsul unui amestec de violență și de deferență. Nu știu ce este mai emoționant, arbitrarul formelor, sau precauțiile ce le-a luat pictorul ca

să le așeze pe pînză. Gîtul este o verticală, turbanul un cerc, diademele părului o sinusoidă. Ca să evite simetria, mușchiul trapez se rotunjește spre stînga și devine, în partea cealaltă, o linie dreaptă. Suprafața îngroșată care leagă bărbia de gît a dispărut : nu mai este decît o linie orizontală făcînd un unghi drept cu gîtul, paralelă cu ceafa. Dar cel mai surprinzător lucru în acest chip, este falsul paralelism al profilului cu verticala. Ca să-mi dau mai bine seama de interpretarea pictorului, cercetez douăzeci de chipuri feminine, așezate în aceeași poziție. Trag concluzia că este imposibil, copiind obiectiv realitatea, să aduci un profil normal la acest fel de nivelare. Nasul va trasa de nevoie un unghi inutil (căci esențialul, la Ingres, este de a obține, în această parte a tabloului, iluzia unui paralelism cu cele două linii ale gîtului). Cu ce atenție delicată pune în lumină pictorul această parte a chipului, și stabilește un compromis între linia reală și linia constructivă ! Ele se întrepătrund atît de bine încît spectatorul sentimental și tehnicianul au ambii de cîștigat. Inteligența întocmirii liniilor la Ingres este întotdeauna prodigios emoționantă, dar ce să spunem despre infinitele atenții cu care el le mînuiește și le așază. Ce cuvinte să găsim pentru a celebra această artă de delicat camuflaj, această decență în mărturisirea calculelor sale ? În afara cîtorva adversari ai lui Ingres, deosebit de ageri — ca acest încîntător domn Dimier care îmi spunea cu finețe : „Uitați-vă la brațul ducelui de Orléans : este deja brațul de fotoliu cubist !" — creaturile lui Ingres, creațiile sale s-ar cuveni să spun, se oferă sub aparențe ireproșabile. Unii „moderni" cărora trebuie să le vorbești tare ca să fii înțeles, merg pînă la a le găsi „pompierești". În general însă, desenul său este calificat ca fiind impecabil.

Se vorbește de „contur exact", confundînd aici, pare-mi-se, precizia cu exactitatea. Aceiași critici se înduioșează pentru că „lirismul și drama

au dezertat din pictură". Dar îi întreb pe toţi cei ce iubesc pictura pentru ea însăşi : există undeva lirism comparabil cu cel ce se naşte, la Ingres, din acest compromis subtil între sinceritate şi subterfugiu ? Reconstruind, printr-un efort de imaginaţie, formele naturale pe care acest prim cubist-impresionist le-a avut în faţa ochilor, măsor distanţa parcursă de această agilă sensibilitate. Inteligenţa mea se bucură de procedeele sale artificioase ; inima mea înnoată într-o bucurie fără margini recunoscînd, în aceste minunate arhitecturi, chipul Naturii nemuritoare.

Pentru că este împărţită în două ordini opuse şi care descopăr la analiză, în acelaşi timp, o agitaţie şi o potolire (ca clocotul izvorului şi liniştea estuarului), opera lui Ingres, mai ales în portretele sale, ne face să parcurgem cele mai vaste întinderi ale sensibilităţii umane şi ne propune modele pe care nu le-am putea studia îndeajuns. Delacroix nu poate fi un maestru la care să ne referim la începutul unei cariere. Cum ar putea el să ne înveţe regula, fără de care nu există licenţă posibilă, cînd el este licenţa pur şi simplu, libertatea, explozia ? Departe de a evoca această magnifică acalmie pe care o realizează opera lui Ingres, ea este zbuciumul însuşi, cu toate efectele sale violente şi sintezele sale rapide. Ea este excepţia : o admirăm, dar nu o ridicăm la rangul de model. Procedeele sale apar astăzi depăşite, şi chiar el, cu tot geniul său de netăgăduit, rămîne inferior ca tehnică maeştrilor de la care a împrumutat modurile de expresie : Tintoretto, Veronese, Rubens. Aceştia, titani de o altă rasă, exprimau obiectele din memorie : trebuie să ai o memorie aproape divină ca să ajungi la lirism numai prin cunoaştere. Ingres, ca şi Delacroix, ar fi eşuat în această întreprindere. Desenele sale executate fără model arată, cum spune Delacroix, sărăcia „imaginaţiei" lui ; geniul său, comportînd toate tarele de care sîn-

tem atinşi ereditar, consistă în a fi adoptat un sistem de lucru în acord cu temperamentul său, şi acest lucru constituie un motiv în plus ca lecţia sa să ne pară exemplară. În opoziţie cu Delacroix, dacă şi-a ales pe Rafael ca maestru este pentru că umbla mai degrabă după un excitant decît după un model. Procedeele sale de lucru, cum am văzut, sînt absolut diferite de cele ale pictorului *Fornarinei* şi dacă îl evocă, prin puritatea cu totul geometrică a contururilor, pe marele italian, este numai pentru a ne face şi mai mult să simţim diferenţele ce există între aceste două inspiraţii opuse. Astfel, dacă nu ne recomandă o operă mai nobilă şi mai frumoasă decît aceea a lui Rafael, el ne oferă una mai emoţionantă, fiind mai apropiată de sensibilitatea noastră. Nu despre Ingres, ci despre Delacroix trebuie să vorbim apropo de academism, în sensul cel mai nobil al cuvîntului. Delacroix este ultimul mare academic ilustrînd concepţii, mai degrabă decît ascultînd de senzaţii. O dată pentru totdeauna, să precizăm această diferenţă profundă, absolută, ireductibilă ce există între cele două moduri de lucru adoptate de cei doi mari rivali. Delacroix, sedus înainte de toate de tragedia umană, înfăţişează o anecdotă „istorică sau de moravuri" cît mai exact posibil, cu maximum de culoare locală. Aşa cum ne învaţă şcoala, el desenează chipul, piciorul, mîna-tip ; se conformează unui canon stabilit o dată pentru totdeauna. Să privim *Cruciaţii ;* acelaşi desen de chip anonim cu nas scurt în prelungirea frunţii, acelaşi tip convenţional pe care-l aflăm în majoritatea tablourilor sale. Grăbit să ajungă la acţiune, nu-şi va mai pierde vremea ca să diferenţieze actorii ; ceea ce îl interesează este tumultul, încrucişarea liniilor, vehemenţa dezordinii expresive (fig. 5) ; după exemplul chipurilor, membrele acestor personaje se vor stabili după dimensiuni prevăzute şi nu vor înceta să fie conforme regulilor perspectivei obişnuite şi legilor anatomiei. Nu constă în a-

ceasta caracteristica academismului așa cum a fost edificat în secolul XVII ?

Să privim din nou cum lucrează Ingres : el abordează natura fără idei preconcepute, în stare de virginitate intelectuală, în perfectă postură de receptivitate : gata să primească și să înregistreze cel mai neînsemnat șoc venit din afară. Din acest moment, nu-l va impresiona asemănarea obiectelor între ele, ci diferențele lor cele mai subtile. Înainte de toate va fi sensibil la ceea ce un chip, o mînă, o stofă oferă ca particular, ca inedit, ca individual. Dacă comparăm între ele aceste portrete, descoperim aproape în cel mai mic accesoriu acel gust pentru diferențiere, acea dragoste pentru omenesc în ceea ce oferă ca ca destăinuire mai profundă a sufletului, acea căutare a celor mai specifice elemente, a celor mai rare, a celor mai excepționale. Încrederea în sine a unui burghez bogat, sau grija abia perceptibilă a unei grațioase mondene care simte cum îi fuge frumusețea, sînt pentru el drame la fel de importante ca *Masacrul din Chios* sau nefericirile *Greciei murind* (pe ruinele de la Missolonghi). Toate aceste portrete sînt evocări înduioșătoare ale unei umanități străpunsă de privirea cea mai atentă și pictată de mîna cea mai grijulie care ar fi existat de la Fouqet. A fost necesar acest efort de speculație plastică de care am vorbit, operînd asupra descoperirilor sensibilității, pentru ca, înnobilată prin înflorirea liniilor generatoare, opera portretistului să scape de anecdotic și să se ridice la Universal.

Voiam să vorbesc mult despre portretele lui Ingres. Dar la fel de bine le poate fi aplicat tot ce s-a vorbit în acest studiu. Ingres este o personalitate prea puternic organizată, (deasemeni prea tare impregnantă de influența davidiană), ca să apară inegal în privința subiectelor alese de el. Dar, trebuie să semnalez acest fapt nemaiauzit : este singurul portretist ale cărui modele nu s-au plîns niciodată. Și

numai aceasta ar ajunge să-i precizeze valoarea : acest inventar de forme este în același timp creatorul celor mai bine intenționate asemănări ! Nu există nimic, pînă la acele minuscule naturi moarte, așezate într-un colț al pînzei — ca acel bust și acele cărți (portretul lui Bartolini), acele mănuși și acel rulou de hîrtie aruncat în colțul unei canapele (portretul Domnului Pastoret) și acel delicat amestec de panglici și de franjuri de fotoliu (Doamna Moitessier, 1851) — care să nu accentueze asemănarea modelului prin aceea a atmosferei în care se plasează.

Ca exemple ușor de analizat, citez desenele pentru portretul Doamnei d'Haussonville sau al Doamnei de Broglie (aș putea să le citez pe toate) care comparate cu picturile, mai bine decît toate discursurile, demonstrează amplificarea pe care Ingres a știut s-o impună notațiilor sale directe. Fiecare desen, văzut separat, pare definitiv și ca și cînd n-ar admite concurență, dar el apare slab de îndată ce îl alăturăm portretului terminat. In portret, raporturile formelor vii cu cele ale fondului se acordă atît de precis, încît prin aceasta ele sînt augmentate și înnobilate. Dimensiunile fiecărui obiect sînt atît de riguros stabilite, colorate cu atîta măsură, în funcție de economia generală, încît este imposibil să deplasezi cu o jumătate de centimetru oricare detaliu. Noi toți care căutăm secretele construcției armonioase, pe cine am putea întreba, dacă nu pe infailibilul magician care, după ce a adus cuminte fiecare obiect la locul său fatal, găsește încă mijlocul, închizîndu-l astfel, să-i conserve surîsul ? Părăsesc cu regret pe Ingres portretistul ; nu înainte totuși de a fi subliniat necesitatea, pe care ne face s-o admitem, a *trompe-l'oeil*-ului. Însuși Cézanne, pictor mult mai aluziv, îl declara indispensabil. Cine nu va înțelege că goliciunea suprafețelor moarte, zid, mobilă, carte etc. poate părea și mai calmă, opusă vioiciunii unei rochii sau unei draperii ornamentată cu preci-

zie ? Se denunță, ca o primejdie, „sensul" pe care-l avea Ingres „al detaliului împins pînă la sadism". Ce să mai gîndim atunci despre „exactitatea scrupuloasă" a primitivilor ? Criticii se lasă antrenați cam prea departe de antipatia lor pentru procedeele cubiste. Că vor să-l împiedice pe George Braque să cadă prin „abuzul de *trompe-l'oeil*" în „realismul de jos" pe care unii ar dori să-l „propună ca ultim efort al artei", o înțeleg foarte bine, dar e așa de sigur că pictorii cubiști, în loc să interogheze, cum o fac cu smerenie Ingres și Corot, n-ar risca o mai periculoasă aventură intrînd în școala lui Delacroix ?



În afară de lecția morală care se degajă din atitudinea sa, mijloacele de care se folosește Ingres apar ca fiind cele mai proprii să reintegreze pictura în limitele sale normale. Cum să redai forma, să-i evaluezi proprietățile plastice, dacă nu închizînd-o în niște liniamente geometrice ? Degajînd pictura de ornamentele sale slabe, de adausurile sale trecătoare, Ingres poartă din nou spiritul nostru neliniștit către capodoperele savante și naive ale Egiptului și ale Greciei. Unele din pînzele sale, ca *Marea Odaliscă*, nudul văzut din spate din colecția Bonnat, *Jupiter și Thetis*, evocă procedeele cele mai faimoase ale artei antice. Dansatoarele de pe basoreliefurile egiptene, datorită cîtorva linii profund gîndite și în întregime inventate, rezumă fără uscăciune sau pedanterie toate supletele și toate misterele corpului feminin. Contururile cele mai diverse se amestecă între ele cu un tact de nedepășit și ne lămuresc asupra esențialului structurii umane. Profilul unui chip dă despre acesta definiția cea mai tipică : figura se va aplica deci lateral pe zid. Dar un ochi desenat așa cum îl propune chipul astfel plasat nu e suficient de expresiv. Artistul egiptean a recurs la un subterfugiu : născocirea

unei deplasări a viziunii sale și integrarea ochiului real, a ochiului absolut, a ochiului privit din față, în profilul care rămîne cu totul luminat. Același procedeu va prezida la expresia corpului. Linia spatelui, partea de jos a spinării sînt semne admirabile : iată-le fixate. Dar este vreo rațiune să sacrifici acest pîntece minunat care se află ascuns ? O deplasare în sensul opus, și iată stabilită subtila joncțiune. Acest spate, aceste rotunzimi gemene ale feselor, dacă le desenăm în întregime, nu prezintă decît partea din spate a corpului ; o ușoară incursiune dintr-o parte, și sînul ascuns va umfla ușor linia unde se grefează brațul. Iată o perfectă enumerare, un inventar complet al frumuseților corpului feminin. La aceeași totalizare a valorilor expresive tind operele lui Ingres citate mai sus. Dacă comparăm nudul din colecția Bonnat, sau *Odalisca*, cu aceste basoreliefuri, rămînem uimiți de asemănarea lor, și nu știm ce să alegem, farmecul senzual sau emoția speculativă pe care o degajă aceste opere atît de îndepărtate și atît de înrudite. Fie ca critica devotată artei lui Ingres și fără îndoială grijulie de prosperitatea și descendența sa spirituală, să reflecteze asupra acestei apropieri și să se emoționeze mai mult de dorința de absolut care incită pe unii pictori cubiști să noteze simultan proprietățile diferite ale obiectelor, și care îi face să împace la rîndul lor, pe panou, semnele îndepărtate ale unui sîn și ale spatelui, sau rotunzimea și profilul unei fructiere plină de pere totodată rotunde și triunghiulare.

Nimic n-a rămas neutilizat de Ingres — pînă la procedeul cubist al tentei plate, procedeu de asemenea vechi — și camuflat, după obiceiul său, într-un fel care să pară cît mai puțin arhaic cu putință, cît mai puțin agresiv. Tot ce adaugă acest pictor genial conturului, taie din interior. Iau la întîmplare portretul doamnei de Tournon. Nu putem numi modeleu acest ușor degradeu pe marginile brațului drept : cu

toate acestea, el se întoarce. Pictorul, expert în a trage folos din cele mai neînsemnate linii, a înțeles că exagerînd, ridicînd curba mînecii și unind-o delicat cu desenul brațului, va sugera în acest mod rotunzimea lui. Și pictorii noi se dedau la o speculațiune de aceeași natură asupra valorii expresive a contururilor : animarea interiorului suprafețelor plane umplute cu un ton local prin freamătul liniei care le delimitează, este preocuparea lor permanentă. (Dimpotrivă, pictorii strict lineari nu obțin decît suprafețe inerte : dar nu sînt pictori.) În fine, există o constantă gîndire asupra puterii sugestive a liniilor și exercițiul frecvent al deplasărilor (în sensul în care am indicat că îl înțelegeau egiptenii) care înzestrează tablourile lui Cézanne cu intensitate expresivă, și face din ele trăsătura logică de unire între Ingres și noi. Deși această filiație îmi apare de netăgăduit și aflăm, în atitudinea luată de majoritatea pictorilor noi în privința lui Ingres, confesiunea unei admirații sincere mai curînd decît declarația unei „poziții adoptată din strategie sau dibăcie", așa cum o afirmă unii cenzori care s-ar supăra dacă la rîndul meu i-aș acuza că luptă politic în favoarea unui grup advers, eu înțeleg ca publicul să fie încă sceptic în privința filiației Ingres-Cézanne-cubismul. La drept vorbind, nu văd de loc printre artiștii contemporani personaje trăind drama emoționantă al cărei erou a fost Ingres. Cunosc puțini pictori sfîșiați de asemenea virtuoase scrupule. Dar să nu uităm că cubismul abia răsare și că războiul nu era făcut să-l înzestreze cu inspirații fertile. Mai sîntem încă în acea clipă îndoielnică a nașterii unei mișcări în care elementele cele mai confuze se amestecă, în care maeștrii de mîine și simplii profitori de azi, sînt confundați în ochii vulgului. Cînd impresionismul avea această vîrstă, Cézanne și Renoir nu păreau mai mari ca un Guillaumin ; Sisley, care nu ajunge nici la

călcîiul maeștrilor din Aix și din Cagnes, dar care poate trece drept impresionistul-tip, picta cu tonuri murdare și se indigna de umbrele violente pe care Renoir îndrăznea să le pună cu timiditate. Cine, în acel moment, ar fi putut prezice noii școli gloriosul ei viitor ? Se va obiecta, împrumutînd chiar cele spuse de mine, că cei mai iluștri pictori dintre impresioniști sînt cei ce-au părăsit această școală. Trebuie într-adevăr, să ieșim din cubism, dar pentru aceasta mai rămîne „maniera" și alegerea momentului. Putem avea două moduri de a evada din el : primul, renegîndu-l, ceea ce n-ar fi nici prea nobil, nici prea profitabil ; al doilea, depășindu-l, după ce l-am asuma în întregime. Ca să se poată evada din el, trebuie cel puțin să fie construită închisoarea ; cubismul, ansamblu de legi definite, trebuie să existe, datorită unei coeziuni a eforturilor și unei renunțări temporare la originalitatea cu orice preț. Să lucrăm deci, fiindcă arta moare din prea multă libertate, la ridicarea acestei noi închisori. Va rămîne apoi pentru cei mai agili să-i escaladeze zidurile, pînă la nori, pe care îi va lumina cuminte reflexul geniului temperat al marelui „Monsieur Ingres".

. . . .

1921.

DE LA INGRES LA CUBISM

Se poate afirma că o dată cu Ingres, se schiţează o altă stare de spirit decît aceea ce caracterizează epoca în care David a fost ultimul „om reprezentativ". Această stare de spirit se accentuează la Courbet, la Manet, se afirmă puternic la Monet şi impresionişti, se continuă la postimpresionişti şi neoimpresionişti, pentru a ajunge la austerele violenţe ale pictorilor noi, la care se mai poate percepe influenţa îndepărtată a unora dintre aceşti maeştri, de la care ei îşi asumă, poate stîngaci, dar cu curaj, copleşitoarea moştenire.
Într-adevăr, ce se întîmpla înainte de Ingres ? În secolul XVIII şi pînă la David, cei mai mulţi dintre artişti pictau după un sistem determinat, după o formulă preconcepută, făcută mai mult din reţete decît din legi. „Am să vă învăţ să frîngeţi un braţ şi un picior cu graţie", spunea Boucher viitorilor săi elevi. Carnaţiile trebuiau să aibă „prospeţime" şi să fie lucrate în „marea manieră". Desenul trebuia să fie realizat în cea mai frumoasă curgere a liniei. Grupurile trebuiau „îngrămădite şi aşezate în piramidă" etc. Cele mai frivole, cele mai delicioase panouri ale acestei epoci sînt executate — oricît ar părea de ciudat — după nişte precepte la fel de riguroase ca acelea adoptate mai tîrziu de David.

Cel puţin pictorul *Sabinelor* s-a apropiat mai mult de viaţă punînd modelul să pozeze alături de un mulaj după o piesă antică, — încercînd astfel să stabilească o medie între stilul clasic şi natură. Ingres moşteneşte gustul maestrului său pentru compunerile frumoase şi pentru puritatea limbajului plastic, dar el nu mai consideră antichitatea decît ca un exemplu de înălţime spirituală, şi nu ca un model de reprodus. Este chiar mai ataşat de cerinţele prezentului decît de învăţăturile trecutului. Este prea îndrăgostit de aparenţe, prea sclav al multiplei realităţi pentru a se mulţumi să picteze generalităţi încîntătoare sau severe. Se va strădui mai curînd să varieze obiectele decît să le confunde într-un stil uniform.
În opera sa, în care potretul ocupă un loc atît de important, nu găsim nici măcar două mîini care se aseamănă. În contradicţie cu înaintaşii săi, el îşi fundamentează tot mecanismul artei sale pe simpla deosebire. Inaugurează astfel ciclul realismului şi al picturii sensibile pe care Chardin a cultivat-o în secolul anterior, într-o singurătate aproape absolută. Acest realism va deveni naturalism la Courbet, impresionism la Monet şi suprarealism la cubişti, cum i-a plăcut să-l proclame cu generozitate primul lor teoretician, poetul Guillaume Apollinaire.
Filiaţia, atît de sumar indicată, pare arbitrară şi paradoxală. Dar să reflectăm serios la aceasta : întorcîndu-şi privirea de la formele academice preconcepute, referindu-se exclusiv la natură, ce face Ingres decît să înlocuiască obiecte cunoscute, prea cunoscute, prin altele pe care le descoperă sensibilitatea sa ? Nemaicăutînd stilul prin aplicarea rece a prescripţiilor şcolii, ci printr-o analiză fidelă a halucinaţiilor sale în prezenţa modelului, Ingres inaugurează într-adevăr o stare de spirit cu totul diferită de starea de spirit academică. În secolul XVIII, modelul este corectat în numele unei

convenţii de graţie şi de distincţie. Artistul se apropie de el bine înarmat şi triumfă rapid, după ce l-a asasinat cu formule amabile. Ingres, dimpotrivă, se apropie de realitate total dezarmat, prevăzut doar cu acea „preafericită naivitate" pe care îşi îndemna elevii să o păstreze toată viaţa.

Numai emoţia îi conduce mîna şi îl îndeamnă să traseze acele forme neaşteptate, atît de îndrăzneţe, care îl fac să fie socotit „gotic, arhaizant, literat"! Premeditarea clasică îi face loc, la Ingres, informării realiste, şi această informare nu mai este nici măcar anatomică, ştiinţifică, ci exclusiv condiţionată de senzaţie.

Perceperea vizuală este deci luată ca punct de plecare. Dacă operele din muzee rămîn rezultate ce trebuie egalate, aceasta urmează a se face cu ajutorul unor mijloace noi şi printr-o întoarcere net senzuală.

Această atenţie nouă acordată senzaţiei va deveni în continuare atît de importantă încît, cînd Claude Monet va expune prima sa pînză care va revoluţiona lumea artistică, el o va intitula *Impression*. El nu face astfel decît să sublinieze o intenţie asemănătoare celei a lui Ingres, cu toate că împrumută, ca să se exprime, mijloace contrarii. În adevăr, dacă senzaţia lui Ingres ajunge mai ales la un grafism poetic, şi dacă aceea a lui Monet se exprimă printr-o explozie pur cromatică, această diferenţă între mijloacele de expresie ţine mai mult de deosebirile de aptitudini ale fiecăruia dintre aceşti pictori, decît de atitudinea lor, în fond identică.

În dragostea sa exclusivă pentru obiectul ce-l avea în faţa ochilor, Ingres mergea pînă la a afişa un dispreţ profund pentru anatomie, ştiinţă prea exactă după părerea sa şi a cărei rigoare i se părea că dăunează integrităţii frumuseţii omeneşti. Uitarea momentană a legilor ce cîrmuiesc natura, trebuie să-i dea acesteia o înfăţişare inedită. În acelaşi spirit, pictorii de la Barbizon vor uita grandioasele compuneri

ale lui Poussin şi Claude Lorrain, ca s-o surprindă mai bine pe Doamna Natură în inocenţa trezirii ei. Impresioniştii, după exemplul celor mai în vîrstă dintre ei, au ales din peisaj aspectul cel mai banal, cel mai puţin decorativ, pe care l-au glorificat, puţin cîte puţin, cu ajutorul unei răbdătoare descompuneri cromatice. Pictorii noi, pe care trebuie să-i numim Cubişti, în lipsa unui cuvînt mai potrivit, şi pe care s-ar cuveni mai bine să-i numim impresioniştii-plastici, au ales la rîndul lor, din realitatea multiformă, obiectele cele mai modeste: naturi moarte compuse din lucruri uzuale, pe care numai descompunerea urmează să le facă numeroase şi elocvente. Cum se face că o atitudine asemănătoare aceleia a înaintaşilor lor, a surprins atît de neplăcut un public în întregime cucerit de formulele impresioniste? Exact din faptul că tinerii artişti, somaţi de maestrul lor direct, Cézanne, să dea descoperirilor doar colorate ale pictorilor de *plein-air* o formă durabilă, au înţeles că acest scop nu putea fi atins decît îndreptînd cercetarea lor în domeniul plastic. Descompunerea operată de ei, dispreţuind provizoriu culoarea, s-a îndreptat deci asupra formei. Aceleaşi obiecte care, supuse răbdătoarei cercetări a impresioniştilor, lăsau să se întrevadă, sub aparenta unitate a tonului local, modulaţii colorate în care se strecura tot spectrul solar, — aceleaşi obiecte, cercetate de un alt ochi, lăsară să se întrevadă la pictorii cubişti nişte spărturi, accentuări şi treceri pînă la ei nebănuite. Deformarea expresivă, sensibilă, a redevenit necesară, şi de aceea pictorii noi şi-au ales ca maestru suprem pe cel mai ilustru dintre deformatorii realişti, pe pictorul *Odaliscei* cu două vertebre în plus, şi pe al divinităţii Thetis cu formele inventate după natură, pe Ingres, marele pictor-desenator.

Cubismul a reluat deci pe cont propriu dorinţa lui Cézanne: „Să facem din impresionism un

lucru durabil ca arta din muzee". Cu toată evoluţia sa capricioasă şi corectivele pe care unii pictori noi le-au impus formulei, aceasta continuă să trăiască, iar cubismul doreşte din ce în ce mai mult să exprime realitatea cu ajutorul semnelor plastice scoase din senzaţie. Teoretic — spun teoretic fiindcă e vorba de o şcoală care este, din fericire pentru adepţii ei, mai bogată în aspiraţii decît în realizări — cubismul tinde să se apropie de linia tradiţională, readucînd pe planul plastic preocupările pe care Monet şi amicii săi le-au făcut să alunece pe planul colorat. Culoarea aservită formei, — iată în adevăr prima virtute a unei picturi clasice. Dar aceasta nu ajunge : trebuie ca la rîndul ei această formă să fie aservită unui ritm geometric, aşa cum ne învaţă Da Vinci, Rafael şi Poussin. De atunci, descoperirile sensibile ale pictorilor nu vor mai fi lăsate pe pînză în stare brută, aşa cum au făcut-o impresioniştii puri, ci ele vor fi supuse unei prefaceri totale şi organizate după regulile compoziţiei tradiţionale... Planuri ambiţioase, desigur, despre care nu e necesar aci să ştim dacă vor fi executate aşa cum trebuie. Destul să arătăm că unii dintre pictorii ce urmăresc acest ideal — acelaşi pe care l-a realizat Ingres — sînt stăpîni pe meşteşugul lor şi sînt înarmaţi cu răbdarea necesară îndelungatelor căutări. Ei urmează astfel acelora care înainte de toate au fost artişti perseverenţi, pictori direcţi şi analitici : Ingres, Corot, Cézanne, Renoir şi acel admirabil Seurat, prea puţin cunoscut în Franţa [1].

---

[1] Un spirit minuţios s-ar putea mira că nu vede pe Delacroix menţionat în această scurtă expunere istorică. Intenţia mea a fost mai ales să indic rudenia spirituală care uneşte pictorii din secolul XX cu cei din XIX. Exemplul lui Monet arată destul de bine că evoluţia tehnică poate fi, într-o anumită măsură, independentă de evoluţia spirituală. Este de netăgăduit că Delacroix, ca tehnician, ră-

Evoluţia sensibilităţii contemporane fiind astfel trasată, putem cu uşurinţă — dacă dorim să ne referim la schema mea — să situăm numele intermediare la locul lor exact pe traectoriile, care plecînd de la Ingres, iradiază imediat şi, trecînd prin Courbet, Corot, Daumier, Manet şi Monet ajung succesiv la sfîrşitul cursei, la Segonzac, Derain, Rouault, Picasso, Braque şi Matisse. Artiştii ce se înscriu între aceste limite extreme au colaborat cu toţii la rafinarea sensibilităţii sau îmbogăţirea tehnicii. Unii, a căror influenţă a fost de scurtă durată, sau care n-au produs opere tari decît la începutul carierei lor, nu-şi văd mai puţin menţionat locul lor în această nomenclatură istorică, pentru că deşi n-au contribuit decît în mică măsură la descoperirea de noi mijloace de expresie, ei au rămas fideli atitudinii morale instaurată de Ingres : ei şi-au căutat stilul îndreptînd către obiectele terestre o privire pe care Davidienii au ţinut-o obstinat fixată asupra antichităţii şi pe care continuatorii lui Boucher şi Fragonard au lăsat-o să rătăcească prea inactiv pe toate lucrurile, cu condiţia ca ele să fie plăcute.

1922.

---

mîne prezent în ochii tuturor pictorilor adevăraţi. Dar influenţa sa este mai puţin de ordin manual. Este un fapt dovedit, şi pe care mulţi îl deplîng, că pictura istorică al cărei erou neîntrecut a fost, nu şi-a găsit încă un artist demn de ea. (Nota aut)

ÎN LEGĂTURĂ CU SCRISORILE ADRESATE DE GAUGUIN LUI MONFRIED

Nu voi discuta aici despre oportunitatea publicării acestei corespondenţe, care, acum zece ani, ar fi agitat un întreg tineret. Desigur, ne emoţionează chinurile unui om de valoare, expus neîncetat la griji materiale, asistînd neputincios la trădarea discipolilor, la falsele interpretări ale poeţilor şi la manevrele lacome ale negustorilor; dar nu mai regăsim în inima noastră acea profundă dragoste pe care am avut-o pentru unul dintre primii noştri iniţiatori în „spiritul nou"... dinaintea războiului, iar manifestările artistice ale pictorului din Tahiti aproape că nu le mai putem înţelege.
Afară de aceasta, panta care ne atrage este, ca să spunem aşa, versantul opus celui unde se situează Gauguin, iar grijile noastre noi le constatăm absolut la antipodul acelora ce sînt exprimate în unele pagini din această carte.
Aproape fiecare dintre afirmaţiile lui Gauguin ce privesc pictura, ne sînt un motiv de revoltă, iar mîhnirea noastră creşte atunci cînd le descoperim la baza aproape a tuturor doctrinelor literare actualmente ţinute în stimă de public, care se pot rezuma în această formulă: „Pictura nu există; nu există decît pictori". Cine a citit pe Cennino Cenini, pe Da Vinci, chiar pe Delacroix, nu poate auzi această sentinţă fără să surîdă, şi rămîne zăpăcit cînd citeşte acest pasaj din Gauguin: „Veţi fi totdeauna în stare să ajungeţi la preciziune dacă ţineţi la aceasta; meşteşugul vine de la sine, fără voia noastră, odată cu exerciţiul, şi cu atît mai uşor cu cît ne gîndim la altceva decît la meşteşug". Iată, exprimată sub pana unui pictor, dorinţa celui mai vulgar public. În adevăr, ce ni se spune într-una astăzi, dacă nu că artistul trebuie să picteze aşa cum cîntă pasărea, fără să gîndească, scoţînd din senzaţiile sale, printr-un fel de fenomen de generaţie spontanee, elementele limbajului său? În altă parte citim: „Totul e să mergi pe drumul cel bun, adică pe al tău, nu-i aşa? Şi cînd te gîndeşti că sînt şcoli pentru a învăţa să urmezi aceeaşi cale ca vecinul tău!" Ceea ce este simptomatic în această ultimă frază, nu e atît dispreţul pentru şcoli (dispreţ pe care îl împărtăşesc, fiindcă cea mai bună, astăzi, nu valorează mare lucru), cît această frică de a se asemăna cu vecinul. Originalitatea cu orice preţ, iată chinul lui Gauguin şi cel pe care l-au moştenit pictorii noştri moderni. Prejudecată mai romantică decît oricare alta. Îl vedem pe Rafael revoltat împotriva învăţăturii lui Perugino? Îl vedem mai degrabă aplicînd, liniştit şi fără remuşcări, un meşteşug dobîndit, înfăţişării sentimentelor personale. Neînţelegerea provine din faptul că se confundă, în toate artele, noţiunile de estetic şi tehnic. Tehnica nu e decît o modalitate care, sub variaţii numai aparente, este condiţionată de legi imuabile (pe care va trebui într-adevăr să le enumerăm într-o zi) şi pe care le învăţăm fără revoltă. Estetica este variabilă prin însăşi esenţa ei, fiind condiţionată de scopuri spirituale care se schimbă după epoci. Este evident că aici există influenţa esteticii, că elaborăm în comun după tehnica pe care fiecare am moştenit-o, dar această transformare a mijloacelor se operează în mod fatal, fără eforturi, sau căutări maladive de originalitate. Ea provine dintr-o misterioasă repercusiune a spiritului asupra mîinii. Pictorul clasic se străduie

numai să descopere direcția epocii sale și caută să realizeze acordul dintre conștiința sa și conștiința universală. El renunță deci atît la urmărirea subiectelor noi, cît și la cultivarea în sine a unor mici originalități tehnice. El caută numai aspectele noi ale subiectelor eterne, luate din realitatea imediată. Dar cel mai mare păcat al lui Gauguin împotriva tradiției este acea predilecție pentru călătorii, de care au știut să se ferească atît de bine marii noștri clasici francezi. Popasurile lui Poussin în Italia au fost mai ales călătorii de studii. Ura noastră pentru călătorii este proverbială. Aceasta ține de însăși geniul rasei noastre și de bogăția pămîntului nostru. Imaginația noastră, repede încălzită, alunecă pe cea mai modestă pantă, și însușindu-și cel mai neînsemnat fenomen, atinge fără greutate Universalul. Noi n-avem nevoie de lungi deplasări : o simplă povestire ne ajunge să evocăm țări îndepărtate — sau un detaliu de peisaj francez, cu condiția să prezinte o cît de mică asemănare cu o vignetă din „Journal de Voyages". Pentru cel ce posedă bogăția interioară, o ramură încărcată de fructe evocă Paradisul, orice insulă este Patmos și orice văl ridicat, descoperă pe Isis.

Un exemplu tipic al acestei facultăți prodigioase de a reconstitui lumea după cel mai mic detaliu ne este oferit de acest vameș Rousseau, cel mai primitiv dintre pictorii moderni, căruia dicționarul Larousse îi oferă prin imaginile sale de calitate inferioară o trambulină suficientă ca să sară în mijlocul celor mai minunate peisaje exotice. Am găsi cu greutate a suta parte din forța evocatoare a acestor picturi, în același timp primitive și rafinate, în tablourile executate cu mare cheltuială de către ridiculii noștri „orientaliști" (fig. 6).

Această nevoie puerilă de subiecte inedite, extraordinare, acest gust pentru spectacolele cele mai puțin cotidiene se exprimă într-un mare număr de scrisori ale lui Gauguin : „Aici imaginația mea începuse să se răcească", scria el

în momentul părăsirii insulei Tahiti pentru insulele Marchize.

Gauguin crede că „cu elemente absolut noi și mai sălbatice" va face „lucruri frumoase".

Apoi, mai tîrziu, întrezărind posibilitatea de a se întoarce în Europa, el scrie : „Voi veni atunci să mă stabilesc prin părțile voastre, în sud, chiar dacă mă voi duce în Spania să caut niște elemente noi !" Această obsesie a „noului", această căutare a neașteptatului prin exotism, ba chiar prin sălbăticie, el le afirmă de îndată ce vorbește despre Artă.

Enumerînd ceea ce a realizat în doi ani de stat acolo, el adaugă la totalul picturilor sale „cîteva sculpturi ultra-sălbatice". Mai departe, dă sfaturi : „Să aveți întotdeauna în fața voastră pe persani, pe cambogieni, și puțin pe egipteni. Marea eroare este Grecul, oricît ar fi de frumos". Iată, pentru un spirit francez, un limbaj într-adevăr dificil de înțeles, nu-i așa ? Cînd vorbește despre tehnică, el renunță la meșteșugul complex pentru a spune, de pildă, despre încercările sale xilografice : „Această gravură este interesantă tocmai pentru că se întoarce la timpurile primitive ale ei. — gravura în lemn actuală, ca și ilustrația, fiind din ce în ce mai mult, ca și fotogravura, dezgustătoare". O nouă greșeală și o nefastă prejudecată de a crede mai „artistică" utilizarea unui biet meșteșug. Dimpotrivă, rafinamentul nu consistă el din folosirea unui meșteșug complex pentru un rezultat în aparență simplu ? De cîți falși primitivi, atît pictați cît și gravați, este Gauguin responsabil pentru a nu fi știut să arate că vulgaritatea artei actuale nu ține de complicația tehnicilor, ci mai curînd de josnicia spiritelor pe care nici o regulă nu vine să le cheme la ordine.

Îmi voi mai permite să fixez unul dintre principalele caractere ale acestui pictor a cărui siluetă se șterge foarte mult pe măsură ce marii Maeștri Cézanne și Renoir se apropie de

noi. Gauguin apare ca involuntarul vestitor al Cubismului de după război. Ar fi interesant de comparat textele și operele pentru a dovedi mai tîrziu ceea ce astăzi nu fac decît să indic : partea ce îi revine în geneza Cubismului, pe care îl consider ca o metaforă plastică. Vorbind despre sculptură, Gauguin scrie că „este ușor să găsim forme cînd privim natura, — foarte greu cînd vrem să ne exprimăm puțin misterios în parabole". Vorbind despre pictură, el scrie : „Am spus întotdeauna (dacă n-am spus, am gîndit) că poezia literară a pictorului avea un caracter special și nu era ilustrarea sau traducerea, prin forme, a scrierilor. Pe scurt, în pictură trebuie să căutăm mai mult sugestia decît descrierea, așa cum o face de altfel muzica". Aceste fraze periculoase, dar care destăinuiesc atît de sfîșietoare visuri, conțin explicația atracției atît de puternice pe care a exercitat-o Gauguin asupra unui tineret neliniștit. Acesta simțea nedeslușit necesitatea să-și orienteze activitatea într-un sens liric, opus naturalismului greoi și să prefere reprezentarea simbolică, copiei anoste. Prea lipsit de experiență pentru a vedea în Cézanne sau Seurat exemplul salvator, tineretul a găsit în Gauguin expresia vulgarizată a frămîntărilor sale, o dată cu o tehnică simplificată : tenta plată, prin esență idealistă.

Va fi judecat, poate, cu asprime acest scurt studiu asupra unui om pe care cei mai mulți dintre literați îl consideră la fel de mare ca pictor cît ca artist. Cum ar putea rezista poeții să nu califice de „nobilă" atitudinea pictorului care scria domnului de Monfried, ca răspuns la o scrisoare în care acesta îi vorbea de atențiile datorate meșteșugului : „Principalul lucru care mă preocupă totdeauna este de a ști dacă sînt pe calea cea bună, în progres, sau dacă fac greșeli de artă. Fiindcă problemele de materie, de griji pentru execuție și chiar de prepararea pînzei vin cu totul în planul al doilea". Cu tot respectul la care are drept un pic-

tor atît de pur în intenții, nu mai pot opri să deplîng chiar această atitudine prea de „artist", și să-i prefer modestia indeletnicirii simple de a picta cît mai bine posibil, de a duce la bun sfîrșit „prepararea pînzei", cum au făcut-o toți maeștrii pentru care problema conservării operelor a fost una dintre cele mai mari preocupări, precum și „grijile pentru execuție", ca să ajungă la „frumoasa materie". Aristului, cu toată sinceritatea, îi mărturisim, noi ceilalți „moderni", că preferăm „artizanul" care se străduiește să mînuiască bine penelul. Ca acesta din urmă, sîntem siguri că inima va vorbi fără s-o constrîngem, și că Misterul, și că Visul, de care se vorbește prea des în această carte, nu au de ce să ne preocupe ; este treaba subconștientului, acest fluviu căruia toate îngrijirile noastre nu-i vor putea umfla apele : cele mai nobile sforțări ale noastre nu trebuie să tindă decît să-i aranjeze o albie conformă cu întinderea sa.

1919.

TRADIȚIE ȘI A TREIA DIMENSIUNE

Mai mult decît mișcarea gălăgioasă a expozițiilor, în 1919—1920, publicarea neîntreruptă de cărți sau articole despre artă arată enormul travaliu căruia i se dedică gîndirea contemporană ca să-și pună la punct îndoielile, să-și întemeieze judecățile și să găsească o formulă picturală vie și rodnică.
Pictorul cubist, intelectual și teoretician (nu spun ideolog) disprețuit înainte de război și luat în derîdere, este astăzi, dacă nu mai bine înțeles, cel puțin ascultat și discutat. I se face credit, i se cer argumente.
Spirite serioase, chiar profesori, care nu pot fi suspectați de slăbiciune față de tinerii artiști, doresc să le solicite explicațiile ; deși severă, replica lor îmi pare mai prețioasă și încurajatoare decît strigătele de admirație nechibzuite ale unora din amicii noștri.
Unii se miră văzînd pe domnul André Michel sau pe domnul Henri Longnon că recunosc, deși blamîndu-ne tehnica, temeiul dorințelor noastre și că abandonează în derută pe oficialii neputincioși.
„La drept vorbind, se mai poate distinge o influență intelectuală pe care ne-o închipuim îndreptată în același sens ca și gîndirea politică sau morală, adică spre repunerea la locul lor a tuturor lucrurilor, către reîntoarcerea la o ordine considerată de azi înainte necesară...

De altfel nu la Salonul Național cît la cel al Artiștilor Francezi ne putem aștepta să întîlnim primele mărturii ale acestei evoluții". Aspra apreciere a domnului Henri Longnon este definitivă. Falimentul Saloanelor oficiale este un lucru admis și de către cei mai puțini îndrăzneți : ziarul *Le Temps* a subliniat, în mod solemn, ruptura.
Dacă producțiile Școlii le considerăm ca definitiv izolate, fără nici o legătură cu vreo linie spirituală, nu mai rămîn actualmente decît două moduri de gîndire posibilă în artă. Față în față nu se mai află decît, de o parte, idealul impresionist (de care se agață imitatorii proști ai lui Cézanne, discipolii leneși ai lui Sisley și Monet, unii rari „fovi" deveniți amorezați de cușca lor confortabilă) — și, de altă parte, idealul cubist înglobînd pe toți pictorii ce renunță la exprimarea directă. Pe de o parte, religia instinctului, a gratuității, eliberată de orice piedică, negarea tuturor principiilor, inovație totală, anarhică. Pe de altă parte, dimpotrivă, respectul regulii și căutarea principiilor tradiționale.
Era fatal să existe contact și acord asupra fondului, dacă nu asupra formei, între cubiști și unii „conservatori" destul de indulgenți ca să închidă ochii în favoarea unei idei, asupra a ceea ce vor socoti încă multă vreme că sînt niște abateri de la limbajul pictural.
Dintre răspunsurile politicoșilor noștri adversari, voi alege articolul pe care domnul Henri Longnon îl publică în *Revue Universelle* din 1 mai. Nimic nu e mai instructiv decît confruntarea acestui text (care critică unele dintre ale mele) cu textul unei plachete publicată de domnul A. Gleizes sub titlul *Despre cubism și despre mijloacele de a-l înțelege*. Nimic nu măsoară mai bine decît comparația acestor afirmații contrarii, deosebirile ce se pot produce între două mentalități diferite, grijulii de a obține aceleași rezultate, de cum este vorba să adopte mijloacele în măsură să le atingă ! „Ma-

rea însemnătate a școlii cubiste este de a fi făcut să renască printre pictori gustul pentru teorii". „Înainte de a se fi ridicat la demnitatea expresiei intelectuale, orice artă este mai întîi un meșteșug, unde realizarea operei este condusă de tehnică... ... această reconstituire obiectivă a lumii exterioare, care cred că este obiectul noii școli. Căci nu pot crede că n-am fi de acord, domnul Lhote și cu mine, să apreciem că această reconstruire nu trebuie să fie baza oricărei încercări de restabilire a picturii." Iată fraze ale domnului Longnon care atestă un anumit fond comun de idei, asupra căruia s-ar părea că e ușor, fiecare lucrînd separat, să ridicăm construcții paralele. Din păcate, de cum este vorba să alegi numai materialele necesare, de cum — părăsind domeniul ideilor — trecem la acela al realizărilor, nimic nu mai merge. Să consultăm cartea domnului Gleizes la pagina care poate să ne informeze asupra „descoperirii sau aplicației tehnice" care, după domnul Longnon, „o presupune fiecare mare cucerire". Iată ce citim : „Pictura este arta de a însufleți o suprafață plană. Suprafața plană este o lume cu două dimensiuni. Ea este reală prin aceste două dimensiuni. A pretinde s-o investești cu o a treia dimensiune, este să-i dorești denaturarea în însăși esența sa." Și de altfel : „Nu e împotriva rațiunii ca un tablou chemat să fie așezat alături de obiecte cu trei dimensiuni, să continue, în iluzia optică, aceste trei dimensiuni, în loc să rămînă el însuși ? Într-adevăr, rolul pictorului este de a face să trăiască în două dimensiuni, cele ale intermediarului său, realitatea care are trei, și nu să readucă — interpretîndu-le mai mult sau mai puțin — aceste trei dimensiuni pe o suprafață plană." Să trecem acum la articolul domnului Longnon : „Orice formă creată de natură posedă trei dimensiuni : înălțime, lărgime, grosime ; și, pentru a exprima această formă în calitățile sale esențiale, orice artă trebuie să dea ideea acestor trei dimensiuni." Mai departe : „Mate-

ria lui Ingres, la fel de curată poate (dar mai puțin frumoasă) ca și alta pentru a exprima înălțimea și lățimea obiectelor, este improprie să le evoce a treia dimensiune, relieful și profunzimea. Ea desființează astfel volumul, element esențial al senzualității plastice. Această suprimare face ca formele noi descoperite de Ingres să nu se miște decît pe două dimensiuni, înălțimea și lățimea, și lipsindu-le relieful și profunzimea, ele par paradoxale și chiar mutilate. Ce poate valora în sine o analiză a formei făcute după o asemenea metodă și cu asemenea mijloace ?" Am ținut să citez mai amplu ca să reiasă cu precizie enormitatea prăpastiei care separă astăzi niște spirite pe care le credem înrudite. În fața unor exemple de acest fel, unii deplîng confuzia actuală. Dimpotrivă, ele nu sînt decît motiv de emulație. În ceea ce mă privește, mă bucur evaluînd suma eforturilor ce vor trebui făcute pentru a lămuri, nu prin vorbe deșarte, ci prin opere convingătoare, o problemă în care aceste texte antagoniste fac să se bănuiască vastele ei proporții.



Cer permisiunea de a întîrzia puțin asupra chestiunii capitale a celei de a treia dimensiuni, pînă ce voi demonstra cu prețul căror osteneli și căror sacrificii a ajuns Cézanne să sugereze profunzimea în loc s-o imite, ceea ce, dacă reușesc s-o fac, va zdruncina poate puțin încrederea distinșilor noștri adversari în virtutea tehnicilor perimate.

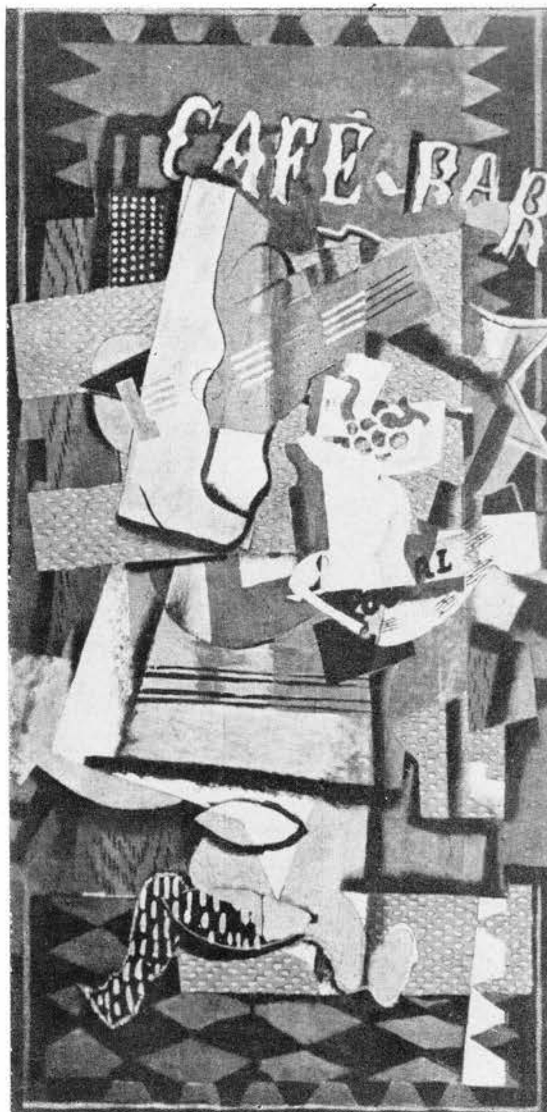
Rațiunea pe care, înainte de toate, o invocă domnul Longnon ca să restabilească adîncimea tabloului este de ordin realist. Natura ne oferă trei dimensiuni : este deci necesar s-o reprezentăm în cele trei dimensiuni ale sale. Aș putea să obiectez că natura e un lucru, iar pictura un altul, sau să spun împreună cu Richard Wagner că „arta începe unde încetează natura",

dar prefer, adoptînd un limbaj mai puțin pretențios, să pun întrebarea următoare : nu e posibil să exprimăm adîncimea altfel decît procedînd *ad literam ?* Nu putem da echivalentul celei de a treia dimensiuni ? Dreptul ce se acordă poetului, în însăși numele adevărului, de a exprima lucrurile prin sugestie, nu-l putem acorda, în fine, și pictorilor asupra unui singur punct ? Profunzimea nu se poate realiza mai curînd în spiritul spectatorului decît pe pînză ? Rezultînd din dinamismul culorilor care se situează în mod firesc la diferite grade de profunzime, această distanță între planuri colorate n-ar fi ea oare în același timp mai elocventă și mai misterioasă decît dacă este rezultatul unei eșalonări mecanice, urmînd legile — de altfel convenționale — ale perspectivei aeriene ? O întrebare : Giotto, care reducea profunzimea la minimum, este mai puțin mare, mai puțin frumos decît oricare dintre adepții perspectivei din secolul următor ?

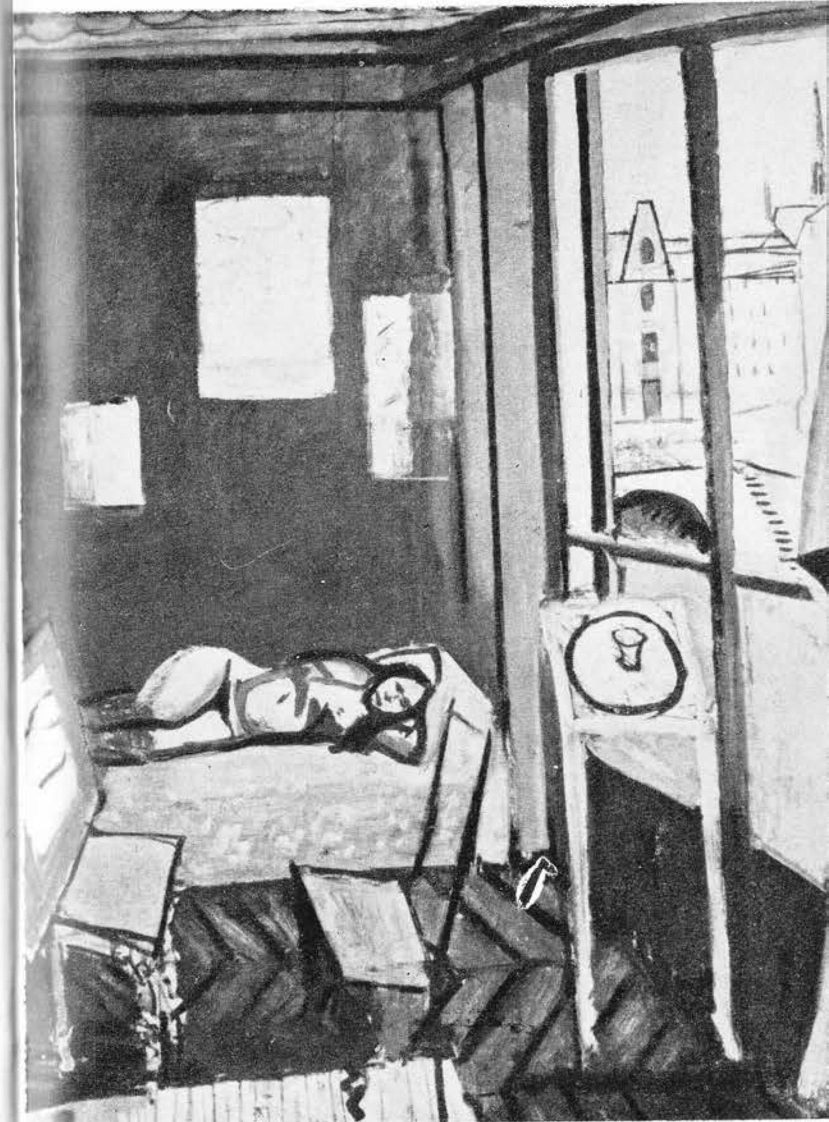
Al doilea argument pe care îl invocă domnul Longnon ca să condamne tehnica cubistă se sprijină pe o analiză a meșteșugului „tradițional". Dar, mai întîi, prin ce ne este cunoscută tradiția ? Prin muzee. Or acestea ne propun oare o tehnică imuabilă ? Știu bine că aceea care ne este prezentată ca tradițională aparține Renașterii. Sînt primul care venerez zeii acestei epoci, pe Venețieni și pe Rubens ; așa încît nu m-am gîndit să-i diminuez pretinzînd că arta lor, devenită mai tîrziu tradițională, a fost la începuturile ei cît se poate de antitradițională, întrucît era în flagrantă contradicție cu aceea a primitivilor. Un critic așa de sever ca domnul Longnon ar fi putut în secolul XVII să reproșeze pe bună dreptate lui Rubens că, renunțînd la admirabila tradiție a fraților Van Eyck, este un revoluționar. Prin ce ar fi putut Rubens să se apere ? Poate numai prin vreo cugetare asemănătoare cu ireverențioasa butadă a lui Rémy de Gourmont : „Tradiția ! tradiția ! Orice are un început, chiar



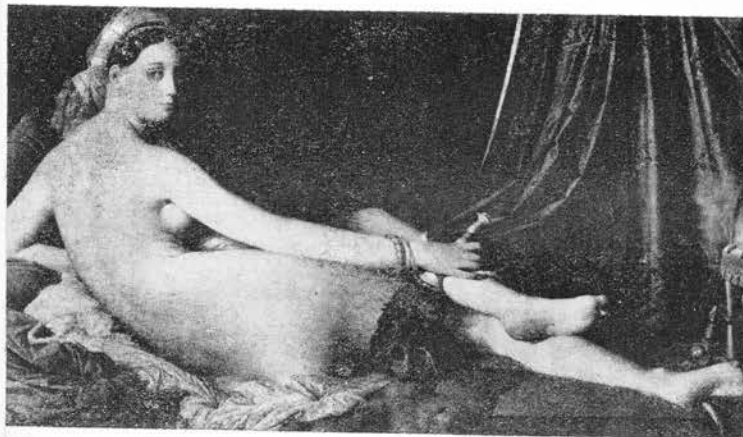
1. *Cézanne :* Acest castel alb care, pentru picioarele turistului, desigur că există *întocmai* la capătul aleii parcului, se plasează *realmente* — pentru mine care nu-l văd decît pe el printre ramurile primilor arbori ai aleii — *în primul plan al spectacolului.*



2. *Braque :* Un tablou cubist este un adevărat conglomerat de obiecte într-un tot ce nu poate fi desfăcut, din care nu poţi scoate nimic şi căruia nu-i poţi adăuga nimic fără să-l distrugi.



3. *Matisse :* Artistul ne ia ca martor la turul său de forţă : el merge chiar pînă la a-şi mărturisi incertitudinile prin „alburi", şi febra lucrului său rapid, prin deşeuri...



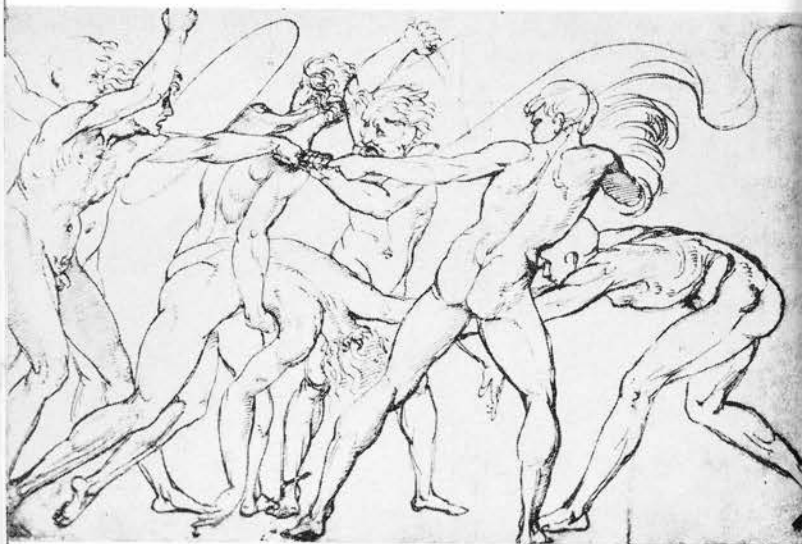
4. *Ingres:* Adorabila curbă a spatelui, atît de mlădioasă, de suplă, de lungă, el o va mai lungi încă, fără voia lui, ca să redea mai vizibil altuia, tulburarea ce-i inspiră.

5. *Delacroix:* Ceea ce îl interesează este tumultul, încrucişarea liniilor, vehemenţa dezordinii expresive.

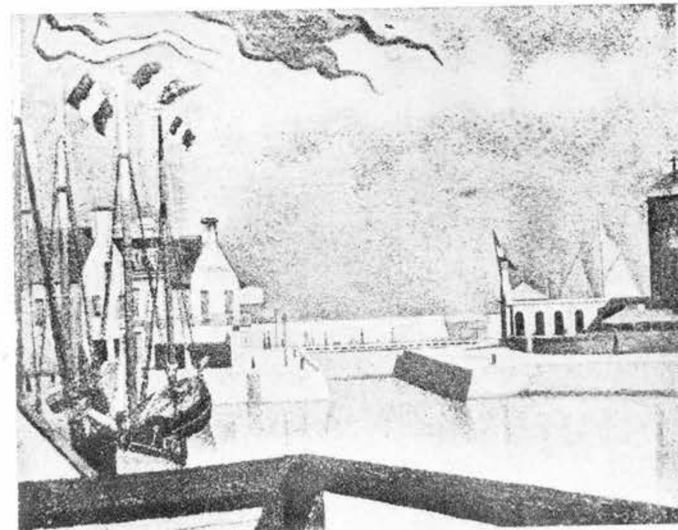




6. *Rousseau-Vameşul:* Am găsi cu greutate a suta parte din forţa evocatoare a acestor picturi, în acelaşi timp primitive şi rafinate, în tablourile executate cu mare cheltuială de către ridicolii noştri „orientalişti".



7. *Rafael :* Vedem gesturile, în loc să vibreze în vid, sprijinindu-se de linii fictive, şi nimic nu există... care să nu se înscrie într-un arabesc solid.



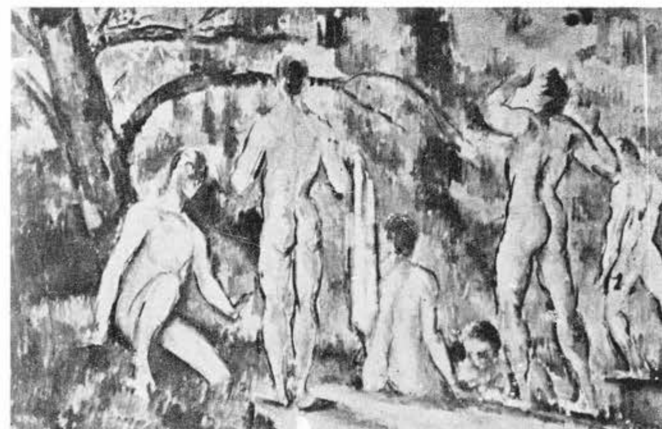
8. *Seurat :* Acele admirabile porturi de Seurat în care drapelele iau nişte dimensiuni neobişnuite, inundînd pînza cu masele lor cuceritoare.

9. *Cézanne :* Acele peisaje de Cézanne unde muntele Sainte-Victoire devorează arbori şi case şi devine, deşi alcătuind fundalul, unicul subiect al tabloului.





10. *Picasso :* Neglijînd în același timp perspectivele uzate și formele clasice de expresie, a dat la iveală lumi nebănuite, pe care nu le recunoaște privirea ternă a pictorilor supuși orientării Școlii.



11. *Cézanne :* Oamenii nu mai sînt niște „academii în aer liber", ci masive apariții, cu gesturi scurte, cu ținută împovărată și care par, ca Atlas, să susțină lumi albastre devorate de lumină.



12. *Cranach :* Bazinul dreptunghiular din planul al doilea nu-i altceva decît deplasarea torsului așa cum îl deformează perspectiva, iar linia munților din fund imită conturul picioarelor.



13. *Lhote :* Aşa cum dansatorul pe funie îşi proiectează masa în jurul unui punct fix, construind astfel o operă fidelă de echilibru, la fel opera plastică proiectează diferitele sale mase în jurul unui punct fix : centrul ei.



14. *Rembrandt :* Un joc excesiv de variat de griuri în mijlocul cărora luminile şi umbrele circulă conform unui ritm savant din care simetria e izgonită.



15. *El Greco :* Acel ciudat tablou... care nu-i compus, în primul plan, decît de același personaj în aceeași poziție, învîrtindu-se în jurul unui punct fix, în timp ce un înger se învîrtește în cer, de asemenea tîrît într-o mișcare aproape siderală.



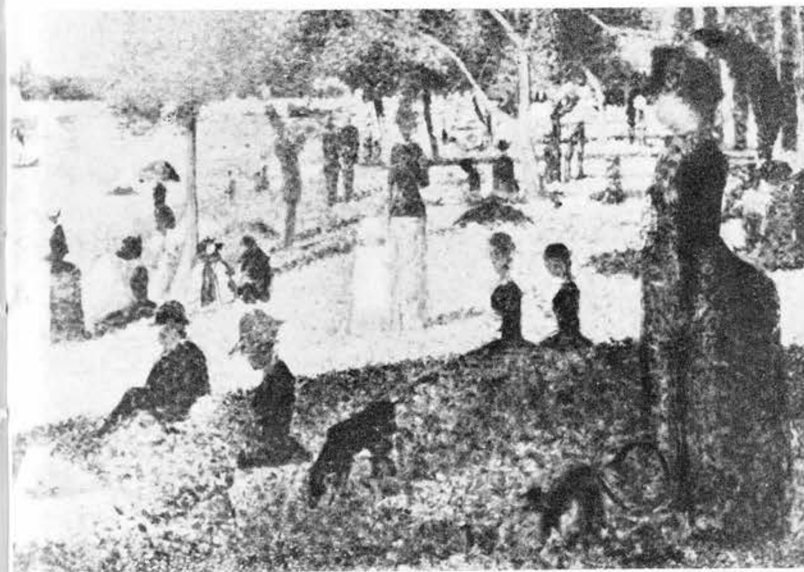
16. *Renoir :* Frumoasele rotunjimi netede ale lui Renoir nu se eșalonează în adîncimea *măsurabilă*, ci se rostogolesc unele peste altele, echilibrîndu-se și suprapunîndu-se ca niște lumi luminoase.



17. *Sisley :* Obiectele nu vor mai fi așezate, funcționărește, unele lîngă altele, ca pe pînzele de la saloanele oficiale, ci antrenate într-un același vîrtej luminos, solidare unele față de altele.

18. *Monet :* Numai fenomenele ce activează dizolvarea obiectelor îi solicită privirea : fumul, ceața, vîntul și apa.





19. *Seurat :* Ca să evite monotonia dreptelor repetate adesea, arcuri ușoare, umbrele sau crinoline vin pe alocuri să anime această pădure de forme calme, ca niște păsări printre coloanele unui templu luminos.



20. *Braque :* Liniile, puncte de plecare ale degradeurilor, în loc să înconjoare obiectele, sparg conturul pe alocuri, cum face lumina pentru ochiul care știe să-i sesizeze capriciile.

și tradiția". Deci, cînd domnul Longnon, care vede ca mine în Ingres pe tatăl cubismului, constată că el „a pus la punct o tehnică cu totul contrarie celei vechi", n-a făcut aceasta ca să-l blameze pe pictorul *Odaliscei*, ci — dimpotrivă — să-i acorde titlul incontestabil de renovator. Căci artistul care în plină decadență romantică era numit „Goticul" este desigur acela care, dintre toți cei din epoca sa, e cel mai demn de respectul oricărui adevărat tradiționalist.

Nu există nici o lege a acestei picturi bidimensionale a primitivilor, plană, murală, arhitecturală, precisă, perfectă, pe care Renașterea să n-o fi violat. Pictorii secolului XVI au trăit pe o schismă ; ei au făcut dintr-o tehnică „cu totul opusă celei vechi" subiectul unor mii de noi minunății. A venit momentul să constatăm la rîndul nostru epuizarea formelor lor. Școala încoronează producțiile nefericite ale unui Jean-Gabriel Domergue ; domnii Émile Bernard și Armand Point, cultivați atît cît e posibil să fii, de o absolută puritate de intenții, și deținători de secrete aflate în această parte a muzeelor aleasă de criticii noștri, nu mai ajung să intereseze nici chiar pe amatorii de tablouri false. În aceste semne de decrepitudine recunoaștem sfîrșitul unei perioade istorice și iminența unei Revoluții.

Știu că n-o putem efectua pe a noastră făcînd abstracție de Renaștere, și în aceasta mă deosebesc ca părere de amicul meu Gleizes, partizan al unei întoarceri, pur și simplu, la idealul gotic, chiar bizantin. Acest program ar fi fără îndoială excesiv. O civilizație nu se debarasează așa de repede, așa de ușor de niște obișnuințe cîștigate. Uitarea totală a frumuseților Renașterii ar însemna un sacrificiu pe cît de dureros pe atît de ineficace. Nu putem arde complet ceea ce atîta vreme am adorat. O detașare spontană n-ar indica decît o lipsă de sentimente. Aceste obstacole cu totul sentimentale pe care domnul Gleizes le denunță ca

singurele piedici la eliberarea noastră totală, aceste tergiversări, aceste remușcări, aceste temeri, această pudoare, sînt tot atîția fermenți care vor da operelor noastre botezul neliniștii și le vor înzestra cu un suflet și cu un mister. Scopul ideal va fi atins; simplicitatea primitivilor va fi regăsită, dar trecînd prin Renaștere, din care, orice s-ar întîmpla, ceva va rămîne în ochiul și în degetele noastre: un fel degajat și rapid de a lucra, un gust pentru carnație, și pentru că trebuie să mărturisim totul, un oarecare scepticism și o anume lipsă de modestie. Dar de ce să căutăm o formulă suplă și complexă ca să definim sforțarea noastră? N-ar fi destul să spunem, împreună cu domnii Longnon și André Michel: „Da, noi vrem să-i luăm drept model pe ultimii noștri maeștri, Renașcentiștii", adăugînd „dar, hotărît, neimitîndu-le operele", căci, la fel cum copilul își imită tatăl inspirîndu-se de purtarea sa trecută, mai curînd decît simulîndu-i ticurile actuale, la fel noi vom imita pe maeștrii noștri direcți după logica unei emulații lucide, nu refăcîndu-le opera, ci gestul lor inițial. Și fiindcă gestul lor a negat cu atîta îndrăzneală trecutul, să avem curajul de a arunca cît mai mult dintr-un trecut pe care ei îl reprezintă la rîndul lor. Să ne comportăm față de ei așa cum ei se comportă față de primitivi. Iată adevărata tradiție: o revoltă pusă în practică, nesupravegheată, conștientă, ducînd nu la o eliberare completă, ci la o supunere către noi reguli, sau la unele mai vechi, ceea ce „înseamnă același lucru", întrucît totul reîncepe.

1920.

AL PATRULEA CENTENAR AL LUI RAFAEL

În momentul în care pictorii tineri nu mai caută în trecut sfaturi precise, ci mai curînd o aprobare pentru noi îndrăzneli, este reconfortant să evocăm una din cele mai ilustre figuri ale picturii, aceea care poate n-a încetat niciodată să-i ghideze pe artiștii cei mai desăvîrșiți și care, încă ieri, oferea maeștrilor noștri direcți lecții salvatoare.

Dacă nevoile noastre actuale ne fac să-i consultăm, mai frecvent decît pe oricare alt maestru, pe Cézanne și Ingres, al patrulea centenar al lui Rafael ne este un prilej să-l salutăm pe cel la care, în orice ocazie, au putut să se refere, pentru a aprecia frumusețea lucrărilor lor, marii pictori din toate țările, de la Renaștere încoace.

Rafael este unul dintre rarele genii care n-au încetat niciodată să fie actuale. Spiritul său înaripat flutură împrejurul nostru; grația sa îi pătrunde pe cei mai vulgari, iar elevația sa ne încîntă, căci sublimul ei nu îmbătrînește. Alături de tunetul michelangelesc, care ne chinuie și ne năucește, din Rafael emană un sunet care, fără să înceteze o clipă de a fi plin, nu conține nici un accent de prisos și curge dintr-o pînză de apă regulată și armonioasă.



Istoria activității artistice poate fi divizată schematic în două mari curente care îi îndreaptă succesiv pe artiști, fie către o reprezentare spirituală a naturii, fie către o reprezentare textuală. Egiptenii, grecii pînă la Fidias, sînt în categoria spiritualiștilor elementele noastre de referință cele mai înalte, iar printre pictori, așa-zișii primitivi. Aceștia, fie că sînt din Nord sau din Sud, provin din aceeași sursă spirituală și creează dintr-o dată o artă care din punct de vedere decorativ și expresiv este de neîntrecut. Giotto, le Maître de Moulins, Quentin Massys, Grünewald, ca să citez la întîmplare, realizează un surprinzător echilibru între reprezentarea materiei și expresia spiritului. Ei ne propun modele perfecte cărora Renașterea le va altera puritatea adăugînd convențiilor strict plastice ale primitivilor, preocupările inutile de anatomie, de perspectivă, de efect și de tușă liberă. Din acel moment, contururile făcute ca să suporte contactul și comparația cu liniile arhiecturii se prăbușesc ; o șovăială și o anume dezordine cuprinde operele care, deși destinate să fie introduse în arhitectură, încetează de a mai fi parte integrantă din ea și provoacă astfel decadența realistă care-și va găsi în „tabloul de șevalet" expresia sa logică.

Am vorbit prea mult de „totalism" pentru a mă opune unei îmbogățiri constante a domeniului artistic. Nu vom putea niciodată inventa atît de multe convenții, pentru ca plăcerea artistului în a le mînui, și aceea a spectatorului în a le aprecia ingenioasele combinații să fie cît mai mare posibilă și să se poată reînnoi fără încetare. În muzee, oricît ne-ar supăra constatînd abuzul de efecte și de musculaturi la care se dedau Renascentiștii, nu mai putem, după ce i-am cunoscut pe aceștia din urmă, să încercăm o bucurie totală în fața primitivilor. O indispoziție ne cuprinde în fața picturii plate a lui Cimabue sau chiar înaintea admirabilei *Pietà* din Villeneuve-les-Avignon, atît de apropiată nouă ca sentiment. Clarobscurul, între alte invenții perfecționate de Renaștere, ne pare absolut indispensabil vieții operei pictate. Pentru cine simte intens elocvența fără cusur a primitivilor și gustă deopotrivă magiile Venețienilor, nu există liniște în contemplare : ne despărțim de primii așa cum îi abandonăm pe ultimii, fără să fim satisfăcuți în întregime. O neliniște, fără voia noastră, ne roade bucuria, un regret reține o parte din elanurile noastre. Doar cîteva genii, care au știut să stăpînească forțele violente ce le animau, ne oferă uneori, în sînul impurei Renașteri, refugii unde simțim o plăcere deplină. Aceștia sînt adevărații clasici. În mijlocul lor se află Rafael, care îi depășește prin nu știu ce divină vrăjitorie. El este vîrful piramidei ideale a valorilor picturale. El domină în același timp pe cei mai instinctivi ca și pe cei mai experimentați ; tînărul său cap inspirat este farul suprem care luminează lumea activității artistice. Dacă după ce l-am privit o dată în multipla sa splendoare, ne îndreptăm ochii către alți maeștri, nu le putem judeca valoarea acestora decît prin întinderea reflexului rafaelit care îi luminează [1].



Unii pictori ni se adresează cu violență ; ei ne domină oarecum datorită forței agresiunii lor. Așa procedează adesea Rubens, care ne subjugă prin uimire. Rămînem fascinați în fața operelor lui, incapabili să reacționăm, și accep-

[1] Cînd scriam acestea, nu-l văzusem pe Michelangelo. N-am putut deci să-mi dau seama de influența sa asupra lui Rafael ca freschist. Astăzi, fără să revin asupra declarațiilor mele, trebuie să mărturisesc că ele nu se cuvin aplicate decît lui Rafael ca portretist, cel mai mare dintre toți. (Notă din 1920)

tăm surîsurile și contorsiunile sale. Numai reflectînd ajungem să regretăm că atîtea frumuseți sînt întunecate prin atîtea licențe. Cu Rafael nu avem niciodată asemenea păreri de rău. Amintirea cu care plecăm este întotdeauna lipsită de amărăciune ; ea se răspîndește împrejurul nostru ca o adiere călduță și persistă în toate fibrele noastre, neatrăgînd nici un regret. Care este explicația unei autorități atît de totale ? În mare parte pentru că pictorul știe să se păzească de orice exces, pentru că harul său este întotdeauna robust și forța sa întotdeauna temperată, dar mai ales pentru că limbajul său, fie grațios sau puternic, este înainte de toate plastic, în accepțiunea cea mai strictă a cuvîntului.

Să precizăm ce înțelegem noi prin limbaj plastic :

Pictorii ziși primitivi datorează frumusețea lor odihnitoare faptului că nici o linie a tabloului nu este în dezacord cu arhitectura înconjurătoare. Înainte de-a examina obiectul ce vrea să-l reprezinte, pictorul primitiv privește bolțile, coloanele, mulurile care îi vor înconjura opera. Cu ochiul plin de aceste forme inițiale, originare, el va discerne în natură forme înrudite, și fiecare linie pe care o va trasa va fi oarecum repercusiunea, pe panou, a liniilor arhitecturale compunînd edificiul de decorat. Resursele modeleului, chiar ale clarobscurului, vor veni apoi să rupă ceea ce liniile ar putea avea prea strict geometric ; detaliile realizate vor veni să umanizeze acest limbaj abstract și prin elocvența lor simplă să indentifice plăcerea plastică pură, tăinuind spectatorului originele acestei plăceri. Marii pictori sînt ca niște oratori care, avînd să spună adevăruri esențiale, le-ar ascunde austeritatea sub un văl de considerații accidentale.

Din acest punct de vedere nu putem spune că Rafael ar fi superior primitivilor : el le rămîne egal lărgindu-le cîmpul preocupărilor și tocmai în aceasta constă miracolul. În vreme ce la

Rubens, pentru a nu cita decît un exemplu, gesticulația sparge articulația interioară a compoziției și răstoarnă pereții acestui templu plin de imagini pe care trebuie să-l realizeze opera pictată, la Rafael, dimpotrivă, vedem clar personajele alipindu-se de zidurile mistice ale acestui edificiu inexistent și totuși prezent ; vedem gesturile, în loc să vibreze în vid, sprijinindu-se de linii fictive, și nimic nu există, pînă la cutele veșmintelor largi, care să nu se înscrie într-un arabesc solid (fig. 7). Delimitarea prin atitudinea umană a construcției interioare este căutată aici cu o asemenea grijă, încît dacă un braț întins — de pildă — n-o poate obține singur, un al doilea personaj, participînd la acțiunea primului, se ridică și continuă linia ideală. Se stabilește astfel în inima operei o serie de schimburi misterioase ,de întrebări și de răspunsuri a căror tălmăcire o posedă numai pictorul, și din care ne oferă, pentru ca delectarea noastră să fie nesfîrșită, nu datele, ci rezultatele. Aceste preocupări se regăsesc la toți Renascentiștii, dar la unii gestul, în cursul execuției, uită necesitatea sa primordială pentru a deveni anecdotică sau sentimentală, iar la alții nu mai este decît o indicație rece decurgînd dintr-o retorică academică. Măreția lui Rafael provine din aceea că gestul este la el, atît vehiculul unui sentiment uman, cît și expresia unei necesități constructive. Atunci cînd atîți pictori sînt sau constructori reci (clasicii decadenței), sau niște simpli meseriași ai sentimentului (romanticii), Rafael, ținînd de ambele școli, se exprimă simultan ca om și ca zeu : creează imitînd, imită creînd. Inefabila frumusețe a compozițiilor sale provine din fuziunea a două limbaje, din potriveala și din perfecta supunere a două moduri de expresie al căror mistic mariaj n-a fost realizat atît de fericit de nici un alt maestru pînă acum, în afară, uneori, de David, Ingres și Cézanne.



Voi studia în curînd, apropo de Cézanne, lupta între cele două forțe pe care Rafael le împacă atît de binevoitor, și care la maestrul din Aix se înfruntă într-un fel de luptă înfocată și tumultuoasă. Aceasta pentru că Cézanne trebuia să recucerească adevăruri mult mai greu accesibile decît acelea pe care Rafael le introducea puțin cîte puțin și aparent fără efort în tehnica disciplinată pe care o moștenise de la maeștrii săi. Cézanne, după ce-a utilizat exclusiv bogățiile periculoase ale arsenalului romantic — din care Rafael n-a făcut decît ornamente suplimentare — a fost obligat să renunțe pentru a redeveni oarecum propriul său primitiv. Înțelegînd dintr-o dată exigențele peretelui al cărui simbol este pînza, el regăsi, cu prețul a mii de frămîntări, limbajul plastic în limpezimea sa originală : noul său punct de plecare a fost acea geometrie vie al cărei suport abia deghizat sînt personajele lui Rafael. Imperfecțiunile lui Cézanne, pe care publicul le numește stîngăcii, nu sînt ca să spunem așa, decît zgîrieturi primite în cursul acestei lupte aspre pentru puritatea dispărută. Atîtea eforturi profetice, în afara operei enorme căreia i-au dat naștere, au avut drept rezultat să ne învețe atitudinea pe care trebuie s-o adoptăm față de maeștrii Renașterii ai cărei fii degenerați sîntem. Cézanne orientează întrebarea noastră și ni-l desemnează pe Rafael drept modelul perfect realizînd, într-o epocă și într-o lume dispărută, totalizarea valorilor picturale pe care fiecare dintre noi încearcă încă, cu prea multă timiditate, să le cultive elementele disociate.

Rafael și adevărații săi discipoli ne stimulează către fuziunea acestor elemente într-un tot coerent. Dacă apreciem la justa lor valoare sforțările diferiților pictori care participă la mișcarea cubistă, vom înțelege că numai ei se pot pretinde demni, după Cézanne, să studieze problemele ridicate de această renaștere a spiritului clasic la care publicul distrat asistă fără să-i recunoască noua față. Pe de altă parte, dacă îl examinăm pe Rafael în integritatea sa și dacă considerăm opera sa ca etalon perfect al frumuseții plastice, vom constata că sarcina pictorilor noi este abia schițată. Aceștia, ca să rămînă credincioși vocației lor, sînt datori să-și lărgească progresiv cîmpul actualmente prea restrîns al activității și să înlocuiască problema inițială și, în sfîrșit, rezolvată a construcției geometrice, prin acelea mai umane care trebuie s-o justifice și care se îmbulzesc la porțile sensibilității noastre noi.

1920.

DESPRE UTILIZAREA PLASTICĂ A LOVITURII DE TRĂSNET

Lui Paul Valéry

Fericiți cei ce bat cîmpii din cauza unei pasiuni. Și de o mie de ori mai fericiți cei ce aiurează din dragoste, în acest secol în care nu se aiurează decît din neputință sau din mediocritate spirituală.

(Stendhal, *Lucien Leuwen*)

Se întîmplă adesea ca un străin, surprins de un mediu nou, să-i sesizeze nuanțele și să-l picteze mai bine decît ar face-o indigenii de talent.

(Maurice Barrès,
Greco ou le Secret de Tolède)

Dacă în spiritul public există o părere înrădăcinată, este aceea care pretinde că pentru a picta așa cum trebuie un obiect, ar fi necesar să-l frecventezi timp îndelungat, să-l iubești cu o dragoste fidelă și atentă. Exemplele invocate în sprijinul acestei teze sînt întotdeauna aceleași: *Mona Lisa,* rezultatul unui interminabil tete-à-tete [1], heleșteiele din Ville-d'Avray, cărora numai Corot, scăldîndu-și sufletul și ochii în ele, le-a exprimat încîntătorul lor mister. Aceste exemple devenite locuri comune țin de legendă, ca și istoria mai puțin populară, dar de aceeași tendință, a unui Da Vinci studiind în detaliu geologia, cîntărind din mînă pămîntul și pietricica, înainte să picteze

[1] Datorită lui Sigmund Freud, începem să descoperim misterul obstinației lui Da Vinci de a întîrzia asupra surîsului celebru. (Nota aut.)

decorul din a sa *La Vierge aux Rochers* (Fecioara între stînci).
Nu trebuie să vedem în această ultimă fabulă decît deformarea unei tradiții ale cărei practici au dispărut: pictorul de odinioară, înainte de a-și permite să fixeze indiferent ce imagine a naturii, îi studia legile, căutînd procedeele cele mai apte să-i exprime fără greutate caracterul general. Maeștrii săi îl învățau arta de a suci mușchii, de a însufleți frunzișurile, de a exprima fluiditatea cerurilor și a apelor. Pictorul nu risca să transpună obiectele decît înarmat cu o cunoaștere prealabilă a virtuților lor. Departe de a întîrzia în fața modelului — în afara cazului cînd o afecțiune personală îl îndemna la aceasta, arta nefiind atunci decît un pretext — pictorul clasic cunoștea dinainte tot ce-i putea oferi „subiectul" său ca element compatibil cu ideea ce-și făcea despre pictură. Orice activitate artistică implică o alegere: a sa era stabilită înainte chiar să abordeze modelul, căruia nu-i cerea, într-un cuvînt, decît confirmări. Această concepție a artei era atît de tiranică încît portretul pînă la Ingres era considerat ca un gen inferior, în afară de cazul cînd chipul individualizat nu fusese introdus într-o compoziție în care convenția își reluase drepturile. Era foarte bine așa, iar spiritul uman posedă în muzeele sale inepuizabile motive de reverie, născute din concepția clasică dăinuind din secolul XVI pînă în al XIX-lea, avîndu-i pe David și Delacroix drept ultimi reprezentanți. În acel timp, artistul lucra cu o părere gata făcută asupra lucrurilor, care nu erau în ochii săi decît pretexte care să-i stîrnească imaginația. Contrariu de ce crede în general publicul, puțin îl interesa esența ființelor, înfățișarea lor intimă, particularitățile lor. Resursele sale se puneau în mișcare numai cînd era vorba de o scenă mitologică sau de un fapt istoric. Toată *descoperirea* sa consista în repartiția personajelor, dispunerea gesturilor lor,

organizate după o mecanică complicată ale cărei secrete vor trebui, într-o zi, divulgate. O asemenea înțelegere a artei, ca să ajungă la lirism, pretinde artistului o intensă flacără interioară, o mare ambiție și un oarecare misticism ; ea presupune, pe de altă parte, o societate avidă de emoții tari, îndrăgostită de fast și hotărîtă să primească înlăuntrul monumentelor sale toate manifestările geniului.



Orgoliul tiranilor, dărnicia Mecenaților, necesare întreținerii costisitoare a marilor artiști, au murit pentru totdeauna. Democrația, permițînd fiecărui individ dreptul de a-și crea un interior în armonie cu aspirațiile sale, a dezvoltat înclinația burgheză pentru bibelou. Făcînd artistului irealizabile marile elanuri decorative, ea a făcut să renască în el gustul intimității, atît de profund francez. Marilor sinteze decorative proprii epocilor glorioase, le-au putut succeda subtilele analize cu care ne putem delecta în singurătate. Mecanismul cunoașterii *a priori*, după care se nasc operele decorative, s-a dovedit prin urmare impropriu să satisfacă necesitățile noi, iar Academismul decadent n-a mai produs decît opere fără substanță. Atunci, cei ale căror eforturi întrunite au format Impresionismul, au căutat, dibuind, elementele unei noi convenții, mai potrivită decît cea veche să stimuleze sensibilitățile moderne. Se știe că această convenție au fundamentat-o pe senzație, adică pe cunoașterea *a posteriori*. Ei au adoptat o atitudine fățiș opusă celei a predecesorilor lor. În loc să abordeze obiectul numai după ce i-au studiat proprietățile, ei se prezentau înaintea lui cu totul dezarmați și căutau în mod stîngaci să opereze alegerea necesară, să-i pătrundă misterul. Pe cît era de confortabilă poziția pictorilor clasici, pe atît era a lor de nesigură. Ei erau la discreția hazardurilor inspirației spontane, a incertitudinilor descoperirii sentimentale.

Cunoaștem ce reușite au facilitat aceste tatonări. Domnul Camille Mauclair este astăzi singurul care contestă căutărilor lui Cézanne, Renoir și Seurat calitatea de capodopere, care refuză să recunoască puternica virtute a neliniștii lor și să accepte că un anumit fel de a fi pierdut, inexpert, în luptă cu necunoscutul, la unele suflete generoase, pot da rezultate tot atît de bune ca posedarea unei științe orgolioase și perimate.

Îndată după război, îl arătam pe pictorul dezorientat de complexitatea căutărilor moderne încercînd să găsească la Luvru o orientare, un ajutor. O dată definit scopul său care nu putea să fie decît acela urmărit de maeștrii francezi, îi va fi de ajuns, spuneam eu, să atingă portul suprem evitînd totuși să ia drumuri prea explorate, ci mai curînd „mări niciodată umblate".

Or, pe aceste mări necunoscute, trebuie să mărturisesc că nici unul dintre ei n-a îndrăznit încă să se avînte și nu pot decît să mă mir de îndelungata ezitare de care dau dovadă atîția tineri artiști. Printre cei ce posedă unele daruri, vedem prea mulți întîrziind — sub pretexte marcate de o falsă modestie — asupra unor nesfîrșite exerciții după opere din muzee, exerciții a căror necesitate profundă apare discutabilă cînd constatăm succesul pe care-l obțin în general copiile lor. Falșii Ingres, falșii Corot, Renoir-ii din ultima manieră inundă Saloanele, producînd indispoziția acelei părți din public destul de cunoscătoare ca să nu se lase înșelată de aceste simulacre. Simplul bun simț, în lipsa unei perspicacități profunde, arată că nimic nu-i mai periculos pentru un om tînăr decît să creadă prea mult în maeștrii săi. Dacă ascultăm sfaturile lor cu prea multă docilitate, riscăm să nu mai auzim propriile noastre voci interioare care nu pot comanda decît nesupunerea.

Elevul destinat unor înalte chemări hrănește totdeauna, fără să bănuiască, o oarecare umbră de scepticism, o oarecare ireverență neformulată. Consacrîndu-i lui Rafael un cult înfocat, Ingres n-a putut totuși să se oprească de-a picta figuri pe care maestrul italian le-ar fi considerat ca o insultă la adresa geniului său. Ingres l-ar fi nemulțumit, așa cum l-a nemulțumit pe David, căruia îi datora esențialul tehnicii sale.
Secretul reușitei marelui pictor montaubanez constă în faptul că nu și-a considerat niciodată maeștrii ca pe niște „pedagogi", ci ca pe niște profesori de energie. Ceea ce le cerea nu erau trucuri infailibile pentru a reuși, ci o conduită morală, un fel de gimnastică intelectuală și sensibilă. Neofitul, în contact cu un obiect nou, trebuie să reacționeze, nu în același fel ca maestrul său, dar tot atît de apropo ; posedînd un ideal determinat, el trebuie să opereze în fața naturii — consilier periculos dar consilier indispensabil — *restabilirea* clasică, făcînd din omul emoționat un om inteligent, din omul inspirat, un creator.
Putem deci afirma, fără riscul de a trece drept un spirit răutăcios, că majoritatea tinerilor pictori, prea atenți la glasul maeștrilor regăsiți, n-au știut să discearnă încă în adîncul conștiinței lor, răzvrătirea care se poate ascunde acolo. Ei au făcut o eroare de timp : s-au crezut încă într-o epocă de liniște în care ajungea, ca pe vremea Renașterii, să aplici regulile învățate pentru a crea, în vreme ce secolul nostru este născut sub semnul neliniștii. Ei au preferat pe Corot, bonomul al cărui fel de a fi calm ascundea pasiunea interioară, lui Cézanne a cărui operă nu este decît o continuă interogare. Să subscriem oare la această prudență a tinerilor pe care gustul pentru necunoscut ar trebui să-i antreneze la cele mai arzătoare nebunii ? Expozițiile lor ni-i arată preocupați pentru o ținută serioasă și nemulțumiți în fața acelor incoerențe ce caracterizau odinioară debuturile

oricărui artist. La douăzeci de ani, avem întotdeauna un fel de geniu, de presentiment, un mod înaripat și spiritual de a escamota dificultățile tehnice pentru a ajunge dintr-o dată la acel ideal pe care ne vom strădui apoi să-l atingem cu prețul unor răbdătoare repetări, din ce în ce mai mult hrănite cu experiențe. Dar nimic nu-i mai odios decît falsa maturitate.
În conferința pe care am avut onoarea s-o țin la Collège de France vorbind despre pictor în prada delirului creator, îl comparam cu tînărul îndrăgostit pe care îl entuziasmează și îl inspiră „lovitura de trăsnet". Îl arătam pe acest îndrăgostit victima unui miraj căruia cercetarea și obișnuința nu puteau decît să-i suprime, cu timpul, treptat, frumusețile. L-aș putea compara astăzi pe pictorul nostru cu oarecare talent, nu prea studios, și foarte atent la aprecierile criticii, cu un tînăr care, cunoscînd toate iluziile ce i le rezervă o emoție amoroasă, păcătuiește din exces de prudență, renunță la prodigioasa aventură, și se poartă la douăzeci de ani ca un om cu experiență. Se ofilește și rămîne singur cu tristele sale economii de sentiment. Avid de-a poseda o certitudine remuneratorie, el nu uită decît un lucru, acela de-a căuta să contopească, la contactul unei emoții profunde cu consecințe de neprevăzut, comorile pe care le-a adunat în muzee. Așa cum bătrînul circumspect, păzindu-se prea mult de dragoste, rămîne un copil, la fel și pictorul cu maturitatea precoce, rămîne un școlar.
Împărtășim aproape cu toții, mai mult sau mai puțin, nenorocirea acestui pictor, abandonat de muze, și întrebarea pe care ne-o punem cel mai adesea este aceasta : cum să procedăm pentru a împrospăta viziunea noastră asupra lumii, fără să renunțăm la lecțiile muzeelor ; cum să împăcăm aceste dorinți antagoniste : să atingem un țel clasic și să folosim mijloace noi ? Fiindcă se cuvine ca mijloacele noastre să fie pure de orice influență veche ; maeștrii

noştri direcţi, „profesorii noştri de energie" ieşiţi din impresionism ne arată în mod hotărît necesitatea acestei aerisiri a spiritului nostru. Cézanne, Renoir, Seurat şi-au inventat mijloacele, s-au regăsit pe ei înşişi, pierzînd progresiv din vedere individul pe care l-au format muzeele. După exemplul animalului în curs de evoluţie care printr-o lovitură de geniu îşi realizează forma definitivă, pictorul modern trebuie să se lase în voia solicitărilor din afară şi să-şi găsească, printr-o voinţă susţinută expresia sa personală.

Am încercat să demonstrez că Renaşterea a adoptat ca element generator punerea în evidenţă a unor anumite fenomene optice : perspectiva italiană este o speculaţiune asupra celei de a treia dimensiuni bazată pe analiza mecanismului vederii. Impresioniştii n-au făcut altceva decît să se consacre acestei analize, pe care au transpus-o pe planul culorii. În contactul cu obiectele exterioare, ei au descoperit reacţiile pe care le operează culorile unele asupra altora şi au ales ca obiecte ale speculaţiei lor, mai puţin arborele, cerul şi pajiştea, decît subtilele schimbări de tonalităţi pe care arborele şi cerul şi pajistea le secretează aşa cum marea secretează sideful. Abili în a-şi crea o provizorie virginitate a privirii, ei au putut să înregistreze acea delicată emoţie pe care o operează fenomenele luminoase asupra retinei şi, inspiraţi de halucinaţiile care se nasc din această surpriză, să construiască noi armonii. Pictorii impresionişti au găsit deci salvarea trăgînd folos, în mod ingenios, din ceea ce putea să-i piardă : singurătatea lor voită, incertitudinea şi lipsa lor de experienţă.

Desigur, gustul pentru modulaţia colorată, care le-a fost atît de dragă, a încetat să-şi mai exercite stăpînirea asupra noastră, dar acesta e un motiv să nu reacţionăm cu ceva egal cu al lor în faţa fenomenelor al căror creuzet este ochiul nostru ?

Deja Cézanne şi Seurat, reducîndu-şi paleta puţin cîte puţin, au cerut lumii sensibile luminozităţi de un ordin mai mult plastic decît colorat, revenind astfel la un sistem de căutări înrudit cu cel al Renascentiştilor. Numai că în loc să aplice, ca ei, într-un mod raţional, riguros, cunoştinţele lor codificate odată pentru totdeauna, ei au redescoperit fenomenul optic la fiecare atingere cu exteriorul. Ca fii ai impresionismului, au făcut din empirism o virtute.

Ce aşteptăm ca să le urmăm exemplul ? Renaşterea este departe de a fi epuizat toate resursele ce le oferă cultivarea iluziilor optice ; Chinezii şi mulţi primitivi sînt aici ca să ne arate că perspectiva italiană *inversată* posedă virtuţi expresive echivalente. Ei ne dovedesc că ochiul nostru este capabil să ne dea iluziile cele mai diferite, şi că multe alte perspective pot fi descoperite. Aşa se face că urcaţi într-un tren, se putem convinge că alergăm spre est sau vest, spre nord sau sud, fără deosebire. O simplă operaţie a spiritului nostru ajunge să ne înşele sensibilitatea cu decretele neverificabile ale raţiunii noastre. În mod invers, raţiunea poate să ne fie zguduită de sugestiile înşelătoare ale sensibilităţii noastre şi, cînd este cazul, să le sprijine.

Convingerile unui artist nu mai au nevoie, ca în epocile primitive, să fie puternic fundamentate ; datele sentimentale sînt suficiente ; ce interesează că sînt de scurtă sau de lungă durată, controlabile sau necontrolabile, de vreme ce ele ne împing la descoperiri plastice ? Esenţialul, pentru noi, este să simţim o oarecare zguduire, o oarecare cutremurare dătătoare de viaţă. Neliniştiţi, pierduţi, disponibili, noi sîntem în starea de spirit cea mai propice unei înălţări decisive, ca acel tînăr despre care vorbeam adineauri, larvă neliniştită şi oarbă, pe care prima întîlnire cu o femeie îl va înflăcăra, revelîndu-i prin lumina neaşteptată a loviturii de trăsnet ungherele cele mai tainice

ale sufletului, și pe care ea îl va transforma, înzestrîndu-l deodată cu voință și dorință.
Să așteptăm și noi lovitura de trăsnet, hrană zilnică a neliniștii noastre picturale, care ne va dezvălui niște perspective nebănuite de predecesorii noștri. Să ne cultivăm stîngăcia, dezorientarea, cum au făcut maeștrii noștri direcți. Izolați în virtutea unui scepticism fără precedent în istoria artelor, noi sîntem în situația privilegiată a primilor inventatori, care scapă de refracțiile deformante ale raționamentului și ale obișnuinței. Să analizăm cu fervoare mecanismul impresiilor noastre, fie că ne plimbăm într-un peisaj nou, fie că ne surprinde o nouă dispunere a obiectelor obișnuite. Să nu facem ca acel pictor rătăcitor care, de fiecare dată cînd ajungea într-un loc necunoscut, exclama admirativ : „În sfîrșit, am găsit colțul ideal". Cîteva zile mai tîrziu, plicticoasele sale studii ce copiau natura, îi demonstrau, cu o precizie fără replică, că acel „colț ideal" nu era decît o invenție a spiritului său înfierbîntat de primul contact, și că adevăratul colț ideal rămînea să fie descoperit.
Dacă acest pictor dezorientat ar fi știut să fie mai atent la *închipuirile* pe care imaginația sa le făcea în momentul descoperirii peisajului, dacă ar fi știut să fixeze, în cîteva hieroglife geometrice, proporțiile neașteptate ce se iveau numai pentru el din acest iluzoriu concert de linii și de valori, ar fi scăpat de influența spiritului critic, amic și aliat al obișnuinței și tată al cunoașterii, *care pune în mod indiscret lucrurile la punct* și, debarasînd ochii noștri de lentilele lor irizate, ne scufundă în situația confortabilă și sterilă a pictorului academic.
Iată vorbe destul de vagi, se va spune, și care pot justifica activitățile cele mai diferite, de la verva inacceptabilă a unui Henri de Groux, la fanteziile futurismului italian și expresionismului german. Prin ce mijloace va reuși să capteze pictorul francez această dezordine emotivă și s-o supuie unui ritm clasic ?

Este într-adevăr greu de precizat, numai prin vorbire, acțiuni de ordin pur plastic. Voi încerca cu toate acestea să-mi orientez cititorul. Orice expresie în pictură provine dintr-o ierarhie puternic definită între elementele tabloului. Rețeta elementară a compoziției clasice, după care peisajul trebuie sacrificat figurii, sau invers, figura — decorului, arată necesitatea de a opune măsuri mici, unor măsuri mai mari. Toată bogăția plastică a unui tablou rezultă din aceste contraste ale dimensiunilor. Pictorii destul de puternici — sau destul de slabi, aceasta se va vedea mai tîrziu — ca să picteze fără ajutorul senzației, găsesc dintr-o dată aceste contraste, și adesea datorită unei operații cu totul mecanice. Dar ei nu aplică, chiar dacă este nouă, decît o rețetă care tinde să devină repede monotonă. Într-adevăr, imaginația nu poate concepe decît un număr limitat de combinații geometrice și fiecare om luat în particular cade fatal peste aceleași invenții. Numai contactul cu forțele exterioare poate face ca spiritul să ricoșeze asupra unor numere neprevăzute.
Capturarea impresiei se impune pentru a inventa raporturi numerice inedite. În adevăr, datorită surprizei primului contact, rațiunea greșește, își uită calculele obișnuite și se dedă spontan la o operațiune magică învestită în mod fatal cu puteri de expresie umană. Pentru a salva puritatea acestei facultăți care transfigurează este absolut necesar să scapi de simțul critic ale cărui acțiuni nocive le-am denunțat mai sus. Cînd privim acele admirabile porturi de Seurat în care drapelele iau niște dimensiuni neobișnuite, inundînd pînza cu masele lor cuceritoare (fig. 8) ; acele peisaje de Cézanne unde muntele Saint-Victoire devorează arbori și case și devine, deși alcătuind fundalul, unicul subiect al tabloului (fig. 9) ; acele maluri ale Senei de Henri Rousseau în care minuscule bărci cu pînză fac ca rîul să pară peste măsură de mare, asistăm

la cuceriri ale spiritului poetic asupra spiritului critic, la victorii ale darului de creație asupra darului de informație. Aceste dispoziții, aceste raporturi *neraționale* sînt acelea care constituie esențialul frumuseții plastice și înzestrează opera cu semnificație umană.

Înseamnă oare că Cézanne, Seurat și Rousseau s-au consacrat fără pasiune acestor deformări expresive ? Nu, ceea ce face virtutea, însemnătatea, durata operei lor, este caracterul fatal *involuntar* al descoperirilor lor. Se simte bine aici că grija pictorului nu era să aducă obiectele la un canon prevăzut, ci să se supună cu fidelitate unei comoții deosebite a cărei scenă era forul său interior. Felul în care le-au deformat a fost rezultatul unui elan rapid și pasionat : perspectiva lor nu datorează nimic calculului, nici acelui studiu insistent, acelui interminabil dialog cu obiectul al cărui caracter legendar l-am arătat, și nici priceperii academice ; dimpotrivă, ea este pur intuitivă. Reducerea sau amplificarea unui obiect conform acestei aritmetici secrete corespunde unei operații interioare ale cărei cifre sînt stabilite numai de către emoție.

Pictorul care, sensibil mai ales la lățimea fluviului, micșorează un vapor mai mult decît se cuvine, ar fi putut la fel de bine, adoptînd un punct de vedere sentimental opus, să micșoreze fluviul ca să proclame strălucirea deosebită pe care i-o dădea vaporul, pe care în acest caz l-ar fi mărit peste măsură. Orice deformare este în funcție de „punctul de vedere" adoptat. Cel al italienilor din secolul XVI era stabilit după legile naturii ; cel al pictorilor despre care vorbesc este la modul spiritual. Să nu mi se obiecteze, în legătură cu Rousseau, că este vorba de un copil mare,de un caz anormal. Îi citez cu intenție; într-adevăr, nu-i oare vorba să regăsim, fie numai cît durata unui fulger, acea candoare a primei vîrste, a cărei supraviețuire trecătoare îi salvează pe cei mai mulți dintre noi?

Ingres nu recomanda oare elevilor săi — sfat pe care nu l-au ascultat îndeajuns — să-și păstreze toată viața binecuvîntata naivitate ? La fel de inspirați în momentul conceperii operelor lor, Cézanne, Seurat și Rousseau ne deschid calea unor evadări ale spiritului; ei au inventat noua perspectivă, a noastră : este o perspectivă exclusiv afectivă, este perspectiva „loviturii de trăsnet". Odată stabilit principiul acestei operații ciudate prin care pictorul cel mai respectuos față de realitate îi falsifică involuntar proporțiile, seria exemplelor de citat deschide un cîmp interminabil gîndirii noastre : fiecare tablou de Seurat, de Cézanne, de Rousseau, de Van Gogh și de atîți alți pictori iluminați, ar implica un studiu special. N-am mai termina dacă am voi să analizăm numai acele simple studii de Cézanne, peisaje cu case strîmbe, naturi moarte, în care sticla, compotierele și farfuriile în echilibru instabil, își imobilizează sarabanda. Unii critici prea sănătoși au atribuit unei boli de ochi deplasările obiectelor în tablourile sale ; sînt aceeași care atribuie nebuniei, geniul lui El Greco.

De fapt, acești orbi nu pot să zărească decît proporțiile reale ale lucrurilor : sînt birocrații gîndirii și ai sentimentului. Incapabili de emoție, ei situează, cu mintea totdeauna „liniștită", obiectele la locul lor exact, confundînd faptul precis cu faptul real. „Ceea ce simțim este într-adevăr real" afirma totuși Corot, care prin această frază simplă și admirabilă definea deja o întreagă estetică nouă, a cărei „mai întîi să pierdem rațiunea" rămîne porunca esențială.

Singura obiecție suportabilă, în această materie, este aceea ce mi-o făcea un om de spirit, colecționar priceput, — vreau să spun care nu cumpără, ca atîția alții, numai cu aprobarea unui negustor cunoscut. El îmi spunea : „Nu vă temeți că tot cultivînd impresiile personale să nu fiți înțeleși decît de dumnea-

voastră ? Îmi datorați politețea de a vă face înțeles de mine măcar într-o singură privință. Și apoi, domnule, adăugă el, ce faceți cu Ordinea, cu Măsura franceză, cu acel Clasicism, al cărui apostol ați fost odinioară ? Nu văd în aceste „senzații" ce le recomandați decît dezordine și romantism ; va trebui să vă dați multă osteneală ca să ieșiți din încurcătură..."
Arta, în adevăr, a fost inventată ca să permită oamenilor să comunice între ei. De unde, necesitatea în opera de artă a unui element *comun*. Cultivînd numai senzația, treabă pur personală, riscăm să nu mai pictăm decît pentru noi, și fiecare progres realizat în acest travaliu de introspecție nu face decît să mărească distanța ce separă publicul de artist, ducînd la completa izolare a acestuia. Dar cine propune să se cultive numai senzația ? Nu-i fac aici elogiul decît ca o reacție împotriva gustului exagerat pentru analiză, pe care unii vor s-o considere singura eficace. O operă de artă nu este oare, precum un fruct copt, rezultatul unor activități diferite ? Pe de o parte, lucrează pentru ea forțele obscure ale pămîntului, pe de alta, lumina solară, asemănătoare aceleia a spiritului, care coace recolta simțurilor. Percepțiunea lumii de către artist, în loc să fie unilaterală, poate fi deci în doi timpi și poate aduce pe șantier, unde pînă la urmă operează rațiunea, materiale — aici sintetice, acolo analitice — venite de la poli opuși.
De altfel, un fruct nu posedă sîmbure, pulpă și coajă ? Dacă numai analiza este în stare să suscite, printr-o muncă egală și susținută, pulpa abundentă, această pulpă n-ar rămîne oare materie informă dacă n-ar fi organizată în jurul sîmburelui inteligent și cuprinsă în limitele strălucitorului înveliș ? Surpriza și prima emoție vor fi exact acelea ce vor stabili profilurile acestui înveliș cu contur neprevăzut. Ca să-l putem obține trebuie doar să trasăm, pentru fiecare obiect, cum spune Corot, un „cadru" care

va cuprinde analiza definitivă. Nu poate fi vorba să renunțăm în favoarea acelui dar atît de francez al discernămîntului. Trebuie numai să decidem că spre deosebire de ceea ce credem în mod curent, sinteza se cuvine să fie actul primordial, acela care prin efectul unei operațiuni fulgerătoare trebuie să prepare căile analizei și să ajute acelei necesități moderne de substituire prin documentul uman, confidențial, a documentului de informație naturalistă. Începînd cu revoluția impresionistă, analiza a devenit auxiliarul picturii în loc să-i fie motorul esențial. În prezent, ea este aceea care, operînd în calmul care succede furtunii inspirației plastice, va introduce în cadrul arhitecturilor inventate, elementele obișnuite necesare întîlnirii dintre artist și public, comunicării dintre ei ; ea este aceea care va însufleți miile de detalii ale tabloului, redus dar complex, pe care îl pretinde modul civilizației noastre. Cît privește ordinea, natura, acele virtuți clasice pe care dintr-o dată publicul și le-a însușit, ca pe niște fetișuri sau jucării noi, este de ajuns să vedem ce insignifiante *pensum*-uri lipsite de căldură s-au produs, în ultimii ani, de pe urma tiraniei lor, pentru a pune drept condiție esențială a dominației lor, fixarea prealabilă a acelor „arhitecturi mintale" născute din dezordinea lăuntrică și din uitarea „măsurilor exacte".
Ca o concluzie la acest eseu, ar trebui studiate noile procedee prin care pictorul, pătruns de un adevărat spirit clasic, poate supune aceste materiale diverse unui ritm voluntar, fără a le distruge savoarea — aș zice romantică. Îmi e destul să afirm astăzi, cu titlu de justificare provizorie, că pentru un spirit francez, în ciuda unei alte legende, nicicînd dezordinea n-a fost „un efect al artei", și că un cal care s-a ambalat nu va atinge niciodată frumusețea unui cal care freamătă și pe care îl stăpînește și-l ține o mînă puternică.

1928.

PICASSO ŞI „RESPECTUL PENTRU NATURĂ"

Nici un artist mai mult ca Picasso, nu reclamă atenţia şi nu solicită studiul; nici unul mai mult ca el nu pare făcut pentru a descuraja procedeele facile de analiză în care se complace publicul. La vernisajul uneia din expoziţiile sale, un poet obişnuit să recunoască dintr-o privire, într-un salon, operele amicilor săi, întreba, uimit de atita diversitate: „Dar unde e Picasso în toate astea?" Este o părere în general acceptată că pictorul Arlechinilor n-a ajuns încă să se „găsească", că este devorat de nelinişti, şi că prea multă inteligenţă şi un ochi prea obstinat fixat asupra lui însuşi îl împiedică să dobîndească acea *personalitate* căreia astăzi, pentru prima oară în istoria artei, public şi artist îi acordă o importanţă primordială. Secretul burghezei neînţelegeri de care suferă Picasso rezidă în faptul că imaginaţia, la inventatorul cubismului, este de o putere unică în felul ei: înţeleg *imaginaţia tehnică*, singura ce contează în ultimă instanţă. În adevăr, dacă cealaltă imaginaţie (din care *Trei Muşchetari* sau *Pluta Meduzei* sînt nişte produse cunoscute) subjugă mulţimea, nimic nu-i mai puţin în stare s-o intereseze decît acea facultate, atît de rară, care provoacă o reînnoire constantă a mijloacelor de expresie.

Impresionismul, care reacţionează împotriva anecdotei pitoreşti şi care a reabilitat subiectele sărace, a eliberat pictorii de mii de griji literare. Cu toate acestea, înaintea cubismului, un mare număr dintre ei se încăpăţînau să trateze într-un mod sentimental, deci anecdotic, aceste motive simple. Prea multă complezenţă în a nota reflexele, în a descrie un covor, în a număra nişte pliuri risca să moleşească şi să diminueze facultăţile pur picturale ale artistului. Atunci, Picasso a imaginat să reia pînă la epuizarea, nu a facultăţilor sale inventive, ci a capriciului său, acelaşi subiect, şi să-i dea atîtea *reprezentări* cîte modalităţi de invenţie putea să-i găsească. O chitară şi o compotieră pe un gheridon[1], aproape de o fereastră, i-au fost timp de doi ani, o infinită sursă de inspiraţie plastică. Se puteau vedea, la ultima sa expoziţie, două variante, dacă pot spune aşa, ale fotografiei jumătate-sensibilă, jumătate-intelectuală pe care a făcut-o după această natură moartă.

Un pictor de altă vîrstă şi dintr-o altă şcoală, pe care l-am întîlnit în acea expoziţie, mă întreba, revoltat de atîta arbitrar, pentru ce şi-a permis pictorul cubist să dea despre obiecte o expresie aşa de imperfectă. „Ce rămîne din această compotieră? îmi spunea el: o vagă rotunjime şi un embrion de picior; fructele nu mai sînt decît trei mici cuburi." Şi însoţitorul meu se indigna în continuare de libertăţile monstruoase luate de pictor faţă de Natură. Voi folosi acest prilej ca să mă leg de respectul înduioşător faţă de natură, pe care îl predică atîţia critici. Ei uită că o datorie, cel puţin egală cu aceea pe care o preconizează, este *respectul pentru Pictură*, şi că o privire prea candid îndreptată asupra exteriorului nu va parveni niciodată să distingă legile artei.

[1] Măsuţă rotundă cu unul sau trei picioare. (Nota trad.)

Cine se va însărcina să delimiteze domeniul natural care s-a impus judecății pictorului? Pentru însoțitorul meu, Natura se limita în acea circumstanță la obiectul material, compotieră de porțelan alb, plină cu fructe bine definite. Raportul de ton al acestei compotiere, după cum mi-a afirmat, cu tonul fructelor și tonul fondului, trebuie să constituie în mod exclusiv subiectul pictorului: tot restul nu este decît literatură. Pînzele lui Picasso, roade ale unei investigații pătrunzătoare, multiple, exhaustive în cel mai înalt grad, erau cel mai bun răspuns de dat oponentului meu. Imaginația acestuia este săracă, dintr-o singură bucată; ea nu poate concepe decît o unică expresie a realității. Portretul naturii moarte odată trasat, nu este loc în spiritul său pentru o a doua operă. Înseamnă oare că un exercițiu atît de exclusiv îi permite să înfățișeze integral elementele prezente ochilor săi din această natură atît de îndrăgită? Nicidecum. A picta înseamnă, înainte de toate, a opera o alegere dintre elementele *contradictorii* pe care ni le oferă un spectacol. Artistul cel mai fidel exigențelor clasice nu poate deci crea o operă decît sacrificînd mii de forțe virtuale acelor pe care le adoptă aproape fără voie, din obișnuință. De unde rezultă că el, însoțitorul meu, practicînd în multitudinea formelor vii o alegere *prevăzută*, servește cauza contrară aceleia pe care o exaltă. A adopta o atitudine deja luată de către vecini, nu e, întrucîtva, o lipsă de respect față de Natură, care reînnoiește în noi, fără încetare, sentimentul ce-l avem de la ea?

Picasso și, după el, doar cîțiva rari artiști care nu sînt numai intelectuali, au învățat să varieze unghiul lor de vedere, și neglijînd în același timp perspectivele uzate și formele clasice de expresie, au dat la iveală lumi nebănuite, pe care nu le recunoaște privirea ternă a pic-

torilor supuși orientării Școlii, militantă sau emancipată (fig. 10).

A picta compotiera în sensul obișnuit, este a-i reproduce materia și a opri privirea la *anatomia* obiectului. Procedeul este bun și ne-a dat, între alți maeștri, pe admirabilul Chardin. Dar dublînd privirea noastră vizuală cu o privire sensibilă și nouă, și respirînd cu toată ființa nu numai parfumul fructelor, ci și pe cel al grădinii asupra căreia se deschide fereastra, îndrăznind a lua ca subiect nu compotiera materială, foarte palpabilă, oval alb în dreptunghiul gri al ferestrei, ci izbucnirea înverzită a arborilor dincolo de zăbrelele balconului și explozia cerului albastru, deformînd liniile arhitecturale ale cadrului, nu înseamnă aceasta într-adevăr a respecta Natura?

Cer amabililor mei oponenți să privească, făcînd o clipă abstracție de obișnuințele lor, această mare pînză a lui Picasso de o prospețime impresionistă cu care s-ar putea mîndri Matisse, în care fața de masă își revarsă albeața pe zid, în care verdele arborilor ce nu se văd se insinuează între gratiile balconului, în care fereastra, înfine, se șterge în fața irupției neașteptate a unui ușor și vast balon de azur. Vorbind sincer este oare o atît de mare diferență de intenție între numărătoarea meticuloasă a fructelor pe care le cuprinde compotiera (procedeu clasic) și descrierea *plastică* a atmosferei în care ea se scaldă?

În cele două cazuri: reprezentarea obiectului (abstracție făcînd de forțele ce-l înconjoară și conspiră împotriva integrității sale) și reprezentarea cadrului său pitoresc, există un egal respect față de Natură și o egală răstălmăcire a ei. Este imposibil să evadezi din această alternativă. Căci între obiectul în sine, material, pur, intact, și lumina, atmosfera care îl dezagregă, există un antagonism absolut, — fără a

socoti forțele morale care se vor cuveni adăugate într-o zi acestora și care modifică obiectul prin ceea ce aș numi șocul în schimbul senzației.

Trebuie lăudat Picasso de-a fi avut îndrăzneala, după Cézanne, să exprime, mai curînd decît obiectele uzuale, miile de zeități plastice care le însoțesc, și care sînt încă invizibile pentru oamenii distrați.

1921.

APROPO DE SUPRAREALISM

Într-un interviu mult discutat (*Nouvelles Littéraires* din 21 aprilie 1928), domnul Jacques-Emile Blanche afirmă, cum era de așteptat, că teoreticienii și marii inspirați — Delacroix între alții — sînt mai puțin „pictori" decît niște oameni mai simpli, ca Manet sau Corot. Cînd vom înceta oare să ne mai excităm de cuvîntul pictor, ca și cum ar fi vorba de un animal de o extraordinară raritate? Există fanatici ai picturii care împing prejudecata tehnicii pînă la a nu se interesa, într-un tablou, decît de „materie" și de tușă, ca și cînd aceste sărmane practici ar conține tot secretul fericirii. Nu e pictor, în ochii lor, decît acela ce știe să „ticluiască" un peisaj sau un nud dintr-o trăsătură magistrală. Judecînd astfel, va trebui să ștergem de pe lista pictorilor pe toți goticii, atît de atenți în a face să dispară urmele lucrului lor, încît desperăm cînd vrem să cunoaștem cum l-au îndeplinit. O miniatură de Fouquet, este pictură, Domnilor bucătari? Și ce *materie* găsiți în acele extraordinare pînze acoperite, cu o grijă nesfîrșită de către răbdătorii chinezi ai secolului X, cu tonurile cele mai rare, cu figurile cele mai aeriene? Manet a descoperit totuși frumusețile caligrafiei expresive și ale tentei plate, căreia îi datorează cele mai fericite reușite ale sale.

Gîndindu-mă din nou la aceste năzbîtii, citeam cu gratitudine frumoasa carte a lui André Breton : *Suprarealismul și Pictura*. Unele din afirmațiile poetului deranjează ideea pe care ne-o făcusem în mod obișnuit despre artă, dar apare din ce în ce mai necesar, într-o epocă ostilă manifestărilor spiritului, ca o voce să se ridice pentru a proclama din cînd în cînd că menirea pictorului consistă mai puțin în a se deda la jonglerii tehnice, cît în a exprima, chiar cu mijloace nepermise, misterul și poezia pe care le degajă anumite combinații de obiecte datorate fie întîmplării, fie dimpotrivă, fanteziei unui spirit dominator. Nu-i putem reproșa domnului André Breton severitatea cu care recheamă „limbajul pictural la rațiunea sa de a fi", nici intransigența sa în materie de inspirație atunci cînd afirmă că, de azi înainte, opera plastică se va referi la un model pur interior, „sau nu va mai exista," — într-atît sînt de reconfortante paginile în care el exaltă pe Picasso, André Masson sau Max Ernst. Amintind începuturile acestuia din urmă, André Breton definește excelent una din întreprinderile suprarealismului afirmînd : „Nu era vorba de nimic altceva decît să aduni la un loc aceste obiecte disparate (o lampă, o pasăre și un braț) după o ordine care să fie diferită de a lor..." „să stabilești între ființele și lucrurile considerate ca date, prin *mijlocirea imaginii*, alte raporturi decît acelea care se stabilesc obișnuit și, de altfel, provizoriu, și aceasta în același mod ca în poezie unde putem uni buzele cu mărgeanul, sau descrie rațiunea ca pe o femeie goală aruncîndu-și oglinda într-un puț."
Ar fi zadarnic să reproșăm pictorilor suprarealiști predilecția lor pentru acest soi de asociații neașteptate, cînd ei au fost dintotdeauna formați de către artiști de o extraordinară sensibilitate, ca Hieronymus Bosch, Bruegel cel Bătrîn, Dürer, și sute alții, pînă la Odilon Redon, care n-a făcut decît să strice, prin legende cu

pretenții literare sau filozofice, fantezii adesea emoționante, uneori nu atît de îndepărtate pe cît par de cele ale unui Yves Tanguy sau ale unui Juan Miró. De altfel, nu de gustul pe care îl au unii pentru aceste combinații imaginare se cuvine să ne mirăm, ci într-adevăr de acela pe care îl manifestă mulți alții pentru alăturarea de obiecte dispuse în modul cel mai stupid și a căror prezență te dezgustă. Îmi place Da Vinci cînd recomandă elevilor săi să privească cu atenție lepra zidurilor vechi pentru a da naștere unor figuri extraordinare. Însuși hazardul, nu ne întinde el o mînă de ajutor mereu, în fiecare minut ? Dacă n-aveam prostul obicei de a conserva, în căutarea subiectelor exterioare, această atitudine practică de industriași, de birocrați sau de băcani, care ne înclină să nu ne interesăm decît de asamblări utile de obiecte, am fi surprinși la fiecare pas de insolite combinatii de forme sau de culori. Si pentru a nu vorbi decît de culori, cine n-a văzut, trecînd prin vreun sat, acele porți de care rotarii își sterg pensulele, dintre care unele, patinate de ploaie și de praf și împodobite cu *inscripții* oferă vizitatorului un minunat buchet de tonuri campestre, un misterios labirint în care poate să se plimbe în voie reveria ? Înțelegem că unii tineri, seduși de puterea evocatoare a unor asemenea capricii, să acorde mai multă încredere neprevăzutului decît raționalului, și ca domeniul gratuității să-i tenteze mai mult decît cel al rigoarei. Rămîne de știut dacă o asemenea atitudine poate fi păstrată multă vreme, adică de-a lungul unei vieți normale. A se lipsi de lumea exterioară, a dezlega obiectele „de jurămîntul absurd de a părea și de a nu părea în același timp", poate fi o nebunie plină de resurse. Dar nebunia, ca să fie bună, trebuie, și ea, să fie scurtă : istoria, vai ! ne învață acest lucru. Marii introducători în reveria superioară au murit tineri : Rimbaud, Lautréamont. Perioada

„inspirată“ a lui Van Gogh a fost scurtă ; ai crede că apropierea morții îi provoacă artistului o uimitoare luciditate. Vedem deodată iluștri bătrîni încărcați de considerație și de glorie (Tintoretto, El Greco, Cézanne) aprinzîndu-se și introducînd în opera lor un lirism care, pentru a se trezi, n-aștepta decît să mai aibă doar cîteva zile de trăit. Poate că nu e permis să atingi anumite secrete, să ajungi la anumite culmi ? Marinarii povestesc că bolnavii, la bordul vaselor de cursă lungă, mor întotdeauna în momentul în care se zărește uscatul. Se poate obiecta că Bosch și Bruegel au trăit mult. Însă ei nu se abandonau nebuniei lor decît cu intermitențe. Așa face Picasso, ale cărui opere zise realiste nu-mi apar nicidecum, ca la André Breton, făcute ca să „descurajeze niște insuportabili imitatori, sau să smulgă un oftat de ușurare bestiei reacționare...“, ci într-adevăr ca să amîne Destinul.

Am vorbit despre intransigența lui André Breton. Nu pentru că găsesc nedreaptă alegerea ce face printre oameni. El este liber să confunde precauțiile pe care le iau anumiți artiști în privința universului și a tehnicilor încercate, cu cele, de ordin pur practic și social, pe care le folosesc oportuniștii de tot soiul. Mă miră doar felul pe care mi se pare că îl are, de a renunța în artă la unele plăceri. Căci pînă la urmă, trebuie să reducem totul la plăcere, dacă nu la bunul plac, cel puțin la plăcere pur și simplu. Cea mai mare plăcere pe care o poate simți un artist, nu e să mintă ? Capodoperele sînt niște sublime minciuni, niște crime minunate, iată un punct unde André Breton va tolera poate să se întîlnească cu mine, dar de ce nu mi-ar admite el că sînt sute de moduri de-a minți, așa cum sînt sute de feluri de-a gusta o plăcere ? Un puternic element de excitație pentru pictor este tocmai imitația obiectelor. Nu văd de ce pictura, pentru că poate între altele, să

prezinte realul, se cuvine să fie tratată ca „expedient mizerabil“. Toată mizeria rezidă în spiritul incapabil să grupeze aceste obiecte după un ritm surprinzător. Se găsesc la anticari unele *trompe-l'oeil*-uri care includ mai multă poezie decît multe dintre tablourile abstracte. Dacă admitem că artei îi revine să grupeze în mod arbitrar obiectele „prealabil descalificate și luate la întîmplare“, nu putem admite de asemenea că este treaba artei de a da alăturărilor obișnuite ale obiectelor, printr-o mișcare insidioasă a reprezentării, aceeași ciudățenie ca a unor vecinătăți neobișnuite ? Să te joci cu un obiect sau cu un grup de obiecte ca să le scoți din eclerajul lor obișnuit și să le prezinți sub un aspect neprevăzut ; să nu reții din ele decît anumite elemente obscure și să rezervi acestor elemente un loc deosebit, — iată niște manevre antinaturale ce mi se par pline de abstracție și bogate în resurse.

Poate fi tot atît de agreabil să lupți cu realitatea cît și s-o disprețuiești, să desfășori nesfîrșite șiretenii ca să-i zădărnicești mișcările, cît și să fugi de ea. Iată un chip, un arbore : găsesc plăcerea cea mai aleasă în a le trasa o imagine, nu cu totul falsă, dar diferită de aceea pe care malițiozitatea realului ar vrea să mă oblige s-o trasez. Decît să tac înaintea acestei stăruitoare întrebări ce mi-o pune universul — sau să vorbesc de altceva — voi răspunde, dar atît de evaziv, încît toate rezervele imaginației mele vor fi apărate. Aceasta nu e nicidecum expunerea unei doctrine personale ; este vorba numai de a sugera că arta se poate manifesta în toate direcțiile și că dacă e bine să luăm totul de la noi înșine, fără a fi recurs la lumea exterioară, este la fel de bine, îmbătător și plăcut să luăm mult de la noi înșine avînd aerul că ne referim la forțe superioare, asupra existenței cărora sînt permise toate îndoielile.

Este desigur frumos să vezi un alergător ud de sudoare, cu chipul descompus de efort, ajungînd la țintă, dar cine nu va găsi incompletă plăcerea pe care i-o procură acest spectacol, dacă nu cunoaște de unde a plecat alergătorul ? Punctul de sosire nu are valoare decît dacă cunoaștem punctul de plecare, iar delectarea se hrănește și se întărește prin cunoașterea distanței parcurse.

1928.

EXPRESIONISMUL FRANCEZ

Pare destul de paradoxal că se poate organiza astăzi în Franța o expoziție pusă sub o vocabulă care a încetat să aibă curs dincolo de Rin. Se știe, într-adevăr, că în Germania, patria expresionismului oficial, acest mod de a picta nu se mai bucură de considerație. I-a succedat un anume neo-obiectivism ; numai cîțiva pictori care au devenit celebri prin el, continuă să-i fie fideli, și dintre care Klee este cel mai cunoscut la noi.

Gîndindu-ne bine însă, această expoziție pare foarte bine motivată ; ajungem să ne întrebăm chiar de ce a avut loc cu atît de puțină strălucire, cînd s-a constatat că Expresionismul modern s-a născut în Franța și că la noi va ajunge cu siguranță la adevărata sa înflorire.

Ca să răspund unei pasiuni încă persistentă, voi menționa aici mai întîi numele lui Cézanne. În adevăr, maestrul din Aix poate fi invocat pentru orice inovație (niciodată firește, în legătură cu o tentativă extrapicturală). Este caracteristic operelor tari să se prelungească în toate sensurile, să alimenteze aspirațiile cele mai diferite. Orice studiu asupra unei mișcări oarecare ar trebui să debuteze prin : „La început era Cézanne..." La începutul Expresionismului s-a aflat deci Cézanne, care a impus cor-

pului omenesc deformări pînă la el necunoscute. Ne amintim că Muzeul Luxembourg[1] refuza în momentul donației Caillebotte, două pînze de Cézanne, printre care acea extraordinară *Baignade* în care oamenii nu mai sînt nişte „academii în aer liber", ci masive apariții cu gesturi scurte, cu ținută împovărată, şi care par, ca Atlas, să susțină lumi albastre devorate de lumină (fig. 11). Desigur, Cézanne, pictînd cu suferință această pînză care face dovada unor eforturi extraordinare pentru a atinge un himeric ideal poussinian, nu s-a gîndit să-i pună tot ce vedem noi astăzi în ea. Dar el i-a pus, şi acest grăunte de nebunie, pe care Zola l-a denunțat atît de grosolan, s-a copt şi a dat naştere, între alte şcoli, Expresionismului, care a fost mai întîi francez. În adevăr, înainte ca tinerii pictori germani, ruşi şi scandinavi să se consacre acestui joc care constă în a exagera obiectele care dețin, după ei, cea mai puternică expresie, în detrimentul celor învecinate, doi pictori electrizați în special de Cézanne îşi expuneau lucrările, unul la galeria Druet, pe atunci în strada cartierului Sainte-Honoré, altul la galeria Weill, din strada Victor-Massé. Aceşti pictori erau Othon Friesz şi Georges Rouault. Primul cunoscu destul de repede notorietatea; opera sa, deşi traversată de o violență aproape necunoscută în acel moment, se împodobea cîteodată cu un surîs, asupra semnificației căruia burghezul putea să se înşele. Însă Rouault, care îşi alegea modelele din cea mai înspăimîntătoare drojdie a societății, nu dădea nici o mînă de ajutor amatorului avid de falsă înțelegere. Condamnat prin sumbra oroare a operei sale la incomprehensiune totală, acest pictor ar vegeta încă în atelierul său solitar, dacă irezistibila putere a

[1] Palatul Mariei de Medicis, decorat de Rubens, Poussin şi Philippe de Champaigne, transformat ulterior în muzeu. (Nota trad.)

negustorilor de tablouri, singurii creatori de gust în Franța (şi peste puțin în întreaga lume) n-ar fi impus publicului arta sa dificilă. Este probabil ca înainte de 1900 tinerii studenți germani în trecere prin Paris să fi avut prin aceşti doi pictori, şi mai ales prin pictura lui Rouault, pentru ei de o mai atrăgătoare morbidețe, — o revelație de unde s-a născut acel faimos Expresionism, care ni se întoarce astăzi şi pe care poate l-am solicitat imprudent, acum cîțiva ani, botezînd „Expresionism Francez" cîteva opere expuse în nu mai ştiu care salon, şi care îmi păreau deosebit de elocvente, prin virtutea unei deformări sistematice mai aproape de canonul gotic franco-flamand decît de canonul greco-latin.

Orice ar fi, există aici un fapt vădit: noi asistăm la o eliberare din ce în ce mai impetuoasă de idealul pe care Renaşterea italiană l-a introdus în țara noastră, şi a cărui caducitate iremediabilă este accentuată de nefericitele lucrări ale artiştilor oficiali. Cum se întîmplă totdeauna în astfel de împrejurări, această revoluție se efectuează mai mult prin intermediul mîinii decît prin spirit: înțeleg prin aceasta că independența artiştilor revoluționari se exprimă mai puțin prin substituirea unei ordini noi, unei ordini perimate, cît printr-o dezordine în care chiar pitorescul singur pare să satisfacă fericirea tribului. Domnul Charensol, şeful acestei simpatice hoarde, nu mi se pare pentru moment că îşi dă bine seama de insuficiența idealului expresionismului francez. (Fireşte, fac excepție pentru Rouault.)

Probabil, ca să mascheze această carență, a luat în mod autoritar figuranți iluştri, care n-au expresionist decît o oarecare libertate manuală sau o culoare puțin stridentă. Astfel, şi l-a anexat pe Utrillo, acest Sisley cam mistic, pe Modigliani, acest dulceag şi feminin Botticelli,

şi pe Kisling, care pare să se inspire ceva mai mult de la Ingres decît de la Daumier, patron incontestabil al ardentei şcoli a deformării. Acestea zise, putem constata că *Le Condamné à mort* (Condamnatul la moarte) de Rouault, expus acolo, posedă şi astăzi, ca pe vremea cînd îl admiram la Salonul de Toamnă, profunzimea sa picturală şi sugestiile sale dramatice, şi că *Le Boeuf écorché* (Boul jupuit) de Soutine este o piesă de bravură extrem de reuşită şi, dintr-un anume punct de vedere, destul de halucinantă. Gromaire prin solidele sale înlănţuiri de volume, Georg prin incisiva cruzime a liniei sale, Per Krogh prin fantezia sa uşor baudelairiană, Chagall prin subiectele sale funebre şi culoarea sa dureroasă, Vlaminck prin cîntecul său de vagabond îndoliat pot fi chemaţi, la rigoare, să facă parte din grup. Dar, fiindcă Courbet este angajat ca „patron" de către domnul Charensol, mă întreb pentru ce Dunoyer de Segonzac, care posedă o vigoare egală cu aceea a pictorului din Ornans, n-a fost invitat. Cît priveşte absenţa lui Friesz, după cele ce-am spus înainte, vom înţelege că ea constituie o foarte mare nedreptate.

Îmi rămîne să sper că domnul Charensol nu se va opri din drumul cel bun şi că, renunţînd la orice arbitrar, va reuni într-o manifestare grandioasă tot ceea ce Parisul posedă ca pictori halucinaţi sau ca executanţi îndrăciţi. Chiar dacă n-ar fi bogată în „realizări", această manifestare ne-ar sustrage de la oribila stagnare academică, ca şi de la conformismul burghez al prea multor pictori timoraţi. Paralel cu aceasta din urmă, ar mai fi de organizat o frumoasă manifestare care s-ar putea intitula : tablourile extravagante ale unor pictori cuminţi. În adevăr, cine este artistul considerat ca ponderat care, stăpînit de o emoţie neaşteptată, sau numai în grabă, sau încercînd o experienţă, n-a pictat studii violente, deformate, haotice, cărora li s-ar putea potrivi elastica vocabulă : expresionism ? Am vedea atunci că ceea ce publicul ia drept îndrăzneală nu e decît o anumită neglijenţă, că forţa provine dintr-o execuţie sumară, şi că într-o epocă în care, toate valorile fiind răsturnate, geniul nu mai este adesea decît o nelinişte trecătoare, este de ajuns să fii grăbit pentru a trece drept maestru şi pentru a reuşi materialmente.

(Între 1928—1932, N. trad.)

SĂ VORBIM DESPRE PICTURĂ

DESPRE COMPOZIŢIA CLASICĂ

Se pare că la origine activitatea artistică a îmbrăcat de preferinţă forma plastică. În acelaşi timp cu conturarea figurativă pe pereţii grotei a corpului de animal şi a corpului uman, a înflorit spontan sculptura. În cele mai multe cazuri, la primitivi, simţul plastic pare mai răspîndit decît simţul muzical. În zilele noastre, negrii — care n-au, ca să spunem aşa, arhitectură, şi ale căror cîntece, deşi foarte frumoase, sînt monotone — sînt nişte remarcabili sculptori de statui. Arhitectura a fost într-un fel amplificarea sculpturii, iar pictura a fost ultimul efort pentru a exprima omul cu mai multă complexitate. Căutarea combinaţiilor plastice apare deci ca operaţie inţială din care istoriceşte decurge emoţia artistică.

În toate epocile în care activitatea artistică a atins plenitudinea sa (Egipt, Bizanţ, Ev Mediu, Renaştere), spiritul plasticianului şi-a conceput operele supunîndu-se unei aspiraţii religioase, fie definită, fie instinctivă. Religiile sînt nişte monumente ale dragostei care, în spatele unor practici variate, toate propun invariabil aceeaşi temă. Sînt nişte cosmogonii. De asemenea, toate operele de artă, fie păgîne, fie creştine, sînt un reflex al ordinii universale. Această ordine o aflăm tot aşa de bine în dansul astrelor ca şi în cel al globulelor sîngelui nostru, şi cel mai neînsemnat colţ de natură ascunde cînd ni se

dezvăluie, sub aparenţa cea mai dezordonată, o ordine secretă, care-l face pe pictorul în căutare de subiect, să se oprească. Şi într-adevăr, acesta este unicul „subiect".

Piramidele Egiptului nu sînt decît transpunerea lapidară — dacă pot spune aşa — a astrologiei. Arta, în acea epocă, nu era decît un reflex intelectualizat al ordinii divine. Acelaşi lucru a fost valabil şi pentru Bizanţ. I-a revenit Franţei din Evul Mediu să transpună în domeniul sentimentului popular ceea ce pînă atunci nu era cunoscut decît de iniţiaţi.

Apogeul sentimentului religios a fost atins în Evul Mediu pentru ca apoi să degenereze progresiv pînă la sfîrşitul quattrocento-ului. În timpul Renaşterii s-a produs o alterare a inspiraţiei, dar sentimentul arhitectural, reflex al suportului arhitectural al lumii, se amplifică şi sporeşte în domeniul dinamic. Luca Pacioli, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Brunelleschi sînt sufletul acestei mişcări. În secolul XVII inspiraţia devine fadă, gustul pentru arhitectură persistă, dar, lipsit de suportul spiritual necesar, îşi găseşte sfîrşitul în el însuşi ; se academizează, încremeneşte în legile înguste pe care numai geniul lui Poussin sau al lui Claude Lorrain parvine să le glorifice. Găsim în „Saloanele" lui Diderot, pasaje care demonstrează că o ultimă amintire a construcţiei clasice mai persistă slab în secolul XVII, însă denaturată şi redusă la un sistem prea simplu. Ca o reacţie împotriva acestor asamblări încremenite, David şi Ingres găsesc adesea echilibre perfecte. Courbet, ţăran familiarizat cu forţele naturii, are sentimentul organic al echilibrelor fizice.

O dată cu Manet începe influenţa exotică, care va fi exacerbată la Gauguin. Modelele preferate sînt stampele japoneze şi miniaturile persane, iar uitarea tradiţiei picturale (ai cărei singuri reprezentanţi erau Cézanne, Renoir şi Seurat), naşte Fovismul, artă efemeră, în acelaşi timp neagră şi arhaică. Ciclul deschis de Impresio-

nism este pentru moment închis de Orfism, de Sincronism, de Futurism, de Cubism. Totuşi, Picasso şi Braque au simţit primii, deşi încă nelămurit, că în operele lui Cézanne se petrece ceva în plus faţă de Impresionişti. Ei au văzut, dincolo de strălucirea pînzelor sale, arhitectura lor ascunsă.

Descoperirile lor, la care s-au adăugat cele ale discipolilor, au dat naştere unor opere minunate, dar au ajuns, la imitatorii Cubismului, la un nou academism care nu mai avea, ca să i se ierte, resursele unui meşteşug generos. *Aplatul* decorativ, prin esenţă antipictural cînd nu-i însufleţit (prin anumite complicări de scriitură sau de materie) închidea toate porţile de ajutor. Autorul acestui studiu, după ce s-a apropiat de prăpastia picturii ornamentale, ca toţi pictorii neliniştiţi ai generaţiei sale, şi-a orientat eforturile către profunzimea şi modulaţia cézanniană în ziua cînd a înţeles — în prezenţa pînzelor maestrului din Aix, tată al Cubismului — că parcela de adevăr inclusă în această şcoală recentă îşi pierde din valoare dacă o despuiem de elementele care-o susţin în natură. Un adevăr trîmbiţat nu mai este decît un loc comun. Calitatea unui adevăr depinde de calitatea comentariilor ce-l însoţesc. Unul din adevărurile picturale cele mai atrăgătoare este construcţia spaţială ; comentariile picturale sînt modulaţiile de valori exprimînd formele în lumină, sau multiplicitatea semnelor care reprezintă diferite aspecte ale lor.

Toată tradiţia picturală stă în aceste cîteva linii. Cézanne este acela care a scufundat corpul muribund al acestei tradiţii în izvorul tinereţii impresioniste. El a regăsit, prin logică, aliată la sensibilitate, grandoarea primitivilor. După el, singura noastră grijă va fi să reintegrăm în tradiţia clasică ceea ce este compatibil cu adevărul etern al picturii în efortul ultimei generaţii de pictori.

Pentru a reuşi să precizăm caracterul adevăratei tradiţii, să vedem care sînt legile nepieritoare ce, dincolo de toate variaţiile unor şcoli aparent potrivnice, n-au încetat niciodată să existe. Ne va trebui pentru aceasta să definim sensul acelei ordini universale la care am făcut aluzie. Să-i căutăm reflexul în cele mai desăvîrşite opere clasice. Pînza virgină, căreia ochiul îi fixează centrul, realizează în mod virtual acel dublu principiu, pe care pictorul nu are decît să-l degazeje şi să-l pună în mişcare pentru a-şi însufleţi opera. În adevăr, marginile tabloului — verticala căzînd pe orizontală şi constituind un unghi drept — sînt expresia ideală a stabilităţii, ca omul aşezat pe pămînt, zidurile casei etc.

Ochiul, fixînd în acelaşi timp centrul pînzei şi marginile ei, provoacă diagonale, expresie a mişcării.

Compoziţia posedă acum elementele sale primordiale, ce se vor propaga pe suprafaţa pînzei, dînd naştere unui ritm, unui du-te-vino, unui echilibru în jurul centrului.

Catedrala realizează plastic pe om şi Dumnezeu ; totul şi detaliul. Fiecare parte a monumentului reflectă celelalte părţi, fiecare detaliu este o reducţie a ansamblului. Planul orizontal se regăseşte pe faţadă şi pe laturi. Acest principiu, care este acela al oricărei construcţii, nu mai există astăzi decît în cărţile cele mai puţin cercetate. Şi totuşi, ne aflăm în faţa unui principiu de armonie extrem de fecund.

Acea redresare a planului pe tăietură şi elevaţie este prima mişcare a acestui ritm, oarecum mecanică, destinată să satisfacă simţurile şi spiritul : simţurile, prin raporturile muzicale ale formelor între ele ; spiritul, făcîndu-l să ghicească ce se ascunde sub ce se vede.

Stilul celor mai frumoase opere picturale provine din faptul că autorii lor au fost în acelaşi timp pictori, sculptori şi arhitecţi, cu toate că şi-au îndreptat în mod deosebit activitatea într-un singur sens. Familiarizaţi cu toate se-

cretele construirii, ei își supuneau tablourile unui ritm identic cu cel al unui edificiu.
Ascundeau apoi acest ritm sub o ușoară dezordine aparentă, pentru ca disciplina spirituală să fie introdusă în domeniul sensibilității picturale. Ei imitau încă o dată natura, care are întotdeauna tendința de-a reveni la haos, în care orice detaliu, perceput în mod superficial, reflectă haosul, deși este animat de persistența unei ordini transcendentale.
Ordinea se exprimă prin legi ; din punct de vedere plastic aceste legi se exprimă prin geometrie.
Cea mai înaltă expresie a materiei este geometria. Ea este limbajul superior, expresia pură a materiei însuflețită de spirit. În toate marile epoci, creatorii și-au dat seama de proprietățile superioare ale geometriei, ajungînd să dea fiecăreia dintre figurile primordiale o semnificație mistică. Platon, sfîntul Toma le-au precizat atributele, și toată arhitectura este punerea în evidență a proprietăților materiei.
Tot ce se organizează o face la modul geometric : cristalele, pînza de păianjen, fagurii stupului etc. Simetria, sau repetarea uneia sau mai multor figuri, reprezintă principiul formării ființelor. Asimetria este rezultatul mișcării ființelor.
Lupta dintre repetarea simetrică și haosul aparent, constituind contrastul, este deci principiul ce urmează a fi aplicat pentru a da naștere vieții.
Toate marile opere clasice concepute după un ritm etern realizează oarecum materializarea acestei duble mișcări ce guvernează viața ființelor : dubla mișcare a mareei, a valurilor, dubla mișcare a inimii, dubla mișcare a plămînilor, dubla mișcare în jurul axei sale a dansatorului pe funie etc. Nu mă pot folosi de o mai bună ilustrare decît aceasta din urmă ca să definesc mai bine mecanismul construcției dinamice a tabloului, căci așa cum dansatorul pe funie își proiecteaza masa în jurul unui punct

fix, construind astfel o operă fidelă de echilibru, la fel opera plastică proiectează diferitele sale mase în jurul unui punct fix : centrul ei (fig. 13).
Pe scurt, efortul celui ce copiază creațiunea este să introducă, în aparenta dezordine a lucrurilor, un factor constant, regulat, aritmetic, metric : într-un cuvînt, să introducă măsura ideală a spiritului în măsurile accidentale ale lucrurilor.
Muzicianul cînd introduce măsura, adică o dimensiune a timpului repetată în dimensiunile capricioase ale melodiei, nu face alt lucru. Poetul cu ritmul și rima sa — elemente constante opuse diversității sonorităților — lucrează la fel.



Cînd pictorul se oprește în fața unui spectacol natural și încearcă o emoție de pictor (o emoție de plastician, nu și de literat), este că sesizează, în gruparea obiectelor supuse privirii sale, un ritm, o repetare armonioasă a formelor colorate. El distinge analogii plastice : cutare peisaj, care ar apărea mediocru sub un cer senin, sub un cer înnorat pare minunat, pentru că formele rotunjite ale arborilor, găsindu-se în raport de analogie cu curbele norilor, provoacă un ritm, o mișcare, o oscilație, o deplasare ale aceluiași „motiv".
Emoția plastică se naște deci din mișcare. Pentru acest simplu motiv nu ne putem imagina, de exemplu, un nud pe un fond plat, și de aceea pictorii clasici au însoțit formele nudurilor de acelea, îngemănate, ale draperiilor, sau de ondulațiile moi ale unei peisaj. Toată lumea cunoaște acel tablou de Cranach reprezentînd o femeie ce stă culcată într-o grădină. Bazinul dreptunghiular din planul al doilea nu-i altceva decît deplasarea torsului așa cum îl deformează perspectiva, iar linia munților din

fund imită conturul picioarelor (fig. 12). Tabloul lui El Greco cunoscut sub titlul *Ruperea celui de al cincilea sigiliu* este în întregime construit prin deplasarea, ca a unui pendul, a personajului din primul plan care, trecînd în diverse planuri, dedublîndu-se, formează un grup, întreține cu el însuși un colocviu veșnic.
Orice spectacol emoționant din punct de vedere plastic, orice frumoasă operă de artă realizează această repetare a acelorași figuri și a acelorași dimensiuni.
Știind aceasta, orice pictor va distinge repede (sub machiajul mai mult sau mai puțin savant, mai mult sau mai puțin complicat al maeștrilor) existența acelei bătăi de inimă în sînul operei clasice ; a acelor oscilații geometrice, a acelei gravitații (asemănătoare cu gravitația pămîntului), a acelorași motive în jurul centrului pînzei.
Înainte de a aborda partea practică a problemei compoziției, o putem defini pe aceasta ca fiind o organizare, conform unor principii vitale, de analogii plastice.



Asistăm la agonia a două mișcări picturale care au fost niște mișcări de prea violentă reacție. Impresionismul pur, exaltînd culoarea în detrimentul formei (și continuînd astfel o erezie profundă, pe care numai geniul o poate rezolva cu succes), trebuia să provoace anarhia actuală și, la cei mediocri, excesul de culoare care face să agonizeze pictura, — știință a semitentelor.
Cubismul, suprimînd, în cazul vulgarizatorilor lumea senzației în folosul unei lumi de pură concepție, trebuie încă și mai repede să dea faliment. Sîntem tentați să vedem aici două aspecte diferite ale spiritului romantic, care trece totdeauna peste limitele interzise...

În numele spiritului clasic și respectînd ierarhia expresivă, se cuvine să decretăm :
1) orice emoție care nu-și are sursa în lumea formelor plastice este extrapicturală (întrucît culorile nu sînt absolut necesare vieții profunde a formelor, iar acestea sînt suportul indispensabil al culorii) ;
2) Orice formă aleasă din lumea sensibilă nu poate atinge universalul decît însuflețită și epurată de geometrie și supusă apoi legilor fizice ale echilibrului.
Deci : instruiți prin falimentul plastic al Impresionismului neputincios de a da naștere unei școli de constructori [1], moștenitori ai disciplinei cubiste, adesea prea cerebrală, dar sursă, cu toate acestea, de sensibilitatea nouă, putem reduce definiția operei de artă clasică la această formulă :
„Opera plastică este constituită din elemente născute din opririle succesive ale cîtorva motive generatoare scoase din realitatea sensibilă, și deplasate conform unui ritm împrumutat din viața universală".

Gazette de Hollande, 1917.

[1] Cu excepția transfugilor săi de geniu : Cézanne, Seurat, Renoir.

PICTURA, TRANSPUNERE PLASTICĂ A UNIVERSULUI

„Burghezul francez vrea să fie respectat", a scris nu știu care om considerabil. De aceea el se indignează în fața unei opere de artă care nu răspunde imediat nevoii sale de precizii *realiste*. Subliniez realistă, fiindcă mai există, de asemenea, o precizie plastică: aceea pe care o vădește profilul unei muluri sau al unui vas grecesc; curbura abstractă a unui corp de Cranach sau Ingres; raporturile precise de linii pe care se construiesc compozițiile lui Paolo Uccello, ale lui Piero della Francesca, ale lui Poussin, ale lui Seurat; acordurile de tonuri metafizice ale lui Fra Angelico. Dar această precizie emană dintr-un univers transcendent pe care-l ignoră bunii oameni ce agață cu candoare niște imitații de obiecte pe pereții „salonului" lor.

Acest univers cu desăvîrșire ideal, inventat de către spirite superioare, este constituit din chintesența elementelor ce condiționează lumea noastră șchioapă. Prin grija acestor genii, fiecare din corpurile terestre a abandonat, ca pe un lest imund, toate proprietățile lui grele și materiale, spre a părăsi regiunile inferioare unde vegetează oamenii taciturni: aceste corpuri nu mai sînt decît fantome țesute din lumină, delicate aluzii la ceea ce au fost cînd, invadate de stîngăcii și imperfecțiuni, folo-

seau, în mod banal, pe pămînt, doar un limbaj *util*. Către acest univers spiritual se ridică ochii neliniștiți în căutare de poezie: obiectele plastice pe care le descoperă acolo nu le mai vorbesc atunci decît într-un limbaj *dezinteresat*. Chipul *Omului cu paharul de vin* de la Luvru [1], deși fiind al unui om în vîrstă, este tot așa de îndepărtat de zbîrcitura abjectă ca acel din *Fecioara între stînci* de Da Vinci. Aceasta pentru că fiecare dintre trăsăturile ce-l compun, în loc să se piardă într-o îngroșare lipsită de expresie, se detașează de vecina ei și, dintr-o vagă protuberanță musculară, devine un plan geometrizat, un semn net cum îl realizează scoicile, cristalele, aripile insectelor, orice lucru care scapă de maleficul descompunerii. Cele mai frumoase, cele mai senine, cele mai reconfortante opere de artă sînt cele care prin intermediul formelor pure îl lasă să înțeleagă pe spectatorul îngreunat de grăsimi și muiat de sudoare, că există idei și sentimente alese, și niște invenții ale mîinii inspirate care supraviețuiesc decrepitudinii universale. Este cea mai suavă „promisiune de fericire", ca să folosesc frumoasa expresie a lui Stendhal.

Aceste reverii fără alt obiect decît acela de a presimți eternitatea sînt singurele care pot fi calificate ca estetice și care sînt capabile să satisfacă totodată inima și spiritul. Calitatea lor nu depinde de subiectul pe care își brodează arabescurile lor clare, ci de însăși perfecțiunea acestor arabescuri și de neprevăzutul combinațiilor lor. Conform acestui punct de vedere, singurul licit, „apusul soarelui", acest spectacol întru care comunică toate sufletele inculte în căutare de poezie, pierde orice valoare emotivă dacă e reprezentat așa cum este, adică îngreunat de elemente ireconciliabile: acele oranjuri violente, acele violeturi exagerate, acele galbenuri-citro inaccepta-

[1] Odinioară atribuit lui Fouquet.

bile. Ca să-și conserve în domeniul artei puterea de intensă sugestie, acest soare regal va trebui să abandoneze aproape toate elementele ce-i compun gloria, sau să le atenueze, să le apropie unele de altele, să le găsească în sfîrșit un factor comun, să le reducă la același numitor. Acest factor de armonie, acest agent de legătură între valori prea depărtate unele de altele, reprezintă, pentru culoare, predominanța unui singur ton din spectru, iar pentru formă, predominanța geometrică. Un tablou intens de Cézanne, țesut din albastru și oranj, un tablou strălucitor de Renoir, ocru și verde, nu merită din punct de vedere pictural aceste calificative decît pentru că elementele colorate ce le compun sînt reduse, prin griurile care le leagă, la două culori fundamentale. Un desen de Pisanello sau de Ingres nu merită să fie considerat ca perfect decît pentru că liniile ce-l compun sînt reduse la cîteva semne geometrizate.

În ambele cazuri, obiectul material nu devine demn să intre în lumea superioară a artei decît după ce a abandonat elementele sale terestre pentru a nu le păstra decît pe acelea ale căror *convenții picturale invariabile* îl autoriză să le îmbrace. Severitate deci în examinarea obiectelor ce își pun candidatura la reprezentarea artistică, hotărîre în alegerea materialelor pe care ele le propun, punere în valoare și organizare a acestor materiale alese, conform unor legi seculare, în afara cărora nu există scăpare, — astfel poate fi definită operația magică prin care materia este admisă să vorbească spiritului.

Sînt numite revoluționare, în mediul somnolent al artiștilor oficiali și de către publicul amator de apusuri de soare, inițiativele artistice care încearcă să repună în valoare legile eterne ale picturii.

Impresionismul, care a pătruns în sfîrșit în sensibilitatea generală, și Cubismul care, ocupîndu-se de problemele tehnice mai pretențioase nu și-a găsit încă formula definitivă, sînt inițiative de acest ordin. Ciudățenia cubismului provine, în parte, din aceea că într-o epocă în care nehotărîrea era de regulă (ca urmare, tocmai, a unei stîngace înțelegeri a Impresionismului), el a îndrăznit să-și explice intențiile, să scoată în evidență particularitățile tehnice tradiționale : legi eterne ale compoziției, desen geometrizat, dematerializarea obiectelor. Putem spune că Cubismul, contrar școlilor oficiale atașate numai exprimării particularităților superficiale ale obiectelor, n-a acordat atenție acestora decît în măsura în care ele se adaptau celor mai simple, celor mai presante necesități plastice. Rigoarea disciplinei tinzînd la sublimarea formelor a indispus un public ireductibil materialist. Acest efort de transpunere care este, cum am văzut, cel mai tradițional ce există, a luptat contra celei mai supărătoare tendințe a spiritului occidental : *a controla, a aprecia, a evalua.*

Cum să tolereze un public însetat de inventare, de rapoarte, de dări de seamă, ca atributele cele mai obișnuite, cele mai comune ale naturii : densitatea, opacitatea, inerția, să fie înlocuite prin dinamism constructiv, transparență și fluiditate ? N-ar putea-o face decît dacă va fi învățat că semnele picturale nu sînt *cópii,* ci echivalențe ale formelor naturale, că această metamorfoză nu este o invenție artistică și că ea a fost onorată în vremurile cele mai eroice, cele mai *clasice.* Din nefericire, nu există învățămînt de acest fel, și Școala de Arte-Frumoase, care ar trebui să fie templul în care să se opereze cu solemnitate această „transmutație de valori“, este prima care îi contestă eficacitatea. Acolo nu se vorbește, la fel ca la băcanul din colț, decît de *imitația naturii,* ca și cum aceste cuvinte, în gura oamenilor a căror meserie este să evoce natura în loc să o copieze, n-ar constitui o scandaloasă dezaprobare !

În lipsa unei inițieri oficiale, spectatorul dornic de a se instrui ar putea merge la Luvru și

analiza unele dintre operele cele mai de netăgăduit puternice și pure, de pildă : *Încoronarea Fecioarei* de Fra Angelico și *Bunul Samaritean* de Rembrandt. În *Încoronarea* ar vedea că culoarea, care îl impresionează prin exaltarea ei supranaturală (în gama închisă de albastruri și roșuri), nu poate ajunge la acel grad de intensitate decît pentru că formele ce o suportă nu sînt *modelate*. În adevăr, dacă aceste forme, încărcate anormal cu o culoare mai intensă decît aceea care în mod obișnuit le acoperă, ar fi normal modelate, ele ar suferi, ca de o infirmitate, *de un excedent de existență*. Pentru a ajunge la un echilibru apropiat de cel al naturii, este necesar ca ele să piardă dintr-o parte, ceea ce cîștigă peste măsură din alta, — pe scurt, să renunțe la clarobscur.

Spectatorul poate gusta farmecele aceluiași clarobscur în fața *Bunului Samaritean* de Rembrandt. Aici nu mai sînt roșuri, rozuri și albastruri, ci neîntrecute modulații de valori, adică un joc excesiv de variat de griuri în mijlocul cărora luminile și umbrele circulă conform unui ritm savant din care simetria este izgonită (fig. 14). Această magie a luminii, atît de des lăudată, nu poate atinge această elocvență decît fiindcă formele ce-i suportă variațiile *nu sînt colorate*. Constatăm aici existența aceluiași sistem de economie compensînd un exces, pe care îl constatăm la Fra Angelico : aceste forme supuse unor ecleraje, unor „efecte" mai numeroase decît cele pe care le percepem în mod obișnuit, ar suferi de o amplificare monstruoasă dacă ar mai fi acoperite de culoarea lor specifică. Pierzînd dintr-o parte ceea ce cîștigă din alta, ele renunță la orchestrația colorată [1].

Aceste două exemple copilărești ne permit să descoperim niște legi simple, fundamentale, dintre care cele ce guvernează desenul, ritmul constructiv, valorile și culoarea nu sînt decît niște prelungiri. Ele se pot rezuma astfel : exprimarea obiectelor implică alegerea prealabilă a uneia din cele două proprietăți ale materiei : culoarea și modeleul (sau desenul) ; stilul provine, înainte de orice, din punerea în evidență a unuia din cele două elemente în detrimentul celuilalt. Așadar a imita înseamnă *a transpune ; a studia* înseamnă a alege dintre elementele naturale, pe cele care sînt de esență plastică și picturală ; în sfîrșit, *a vedea*, a vedea ca un artist, înseamnă mai întîi *a ști*. În ziua în care publicul, la rîndul său, va ști în ce constă tehnica picturală, el se va decide să nu-i mai ceară artistului să suprapună pe pînză, în același timp, materia, culoarea specifică, modeleul. El va consimți să lase fotografiei în culori grija acestor *pleonasme* documentare. Va consimți să fie practicate în obiectul pletoric acea amputare ideală, acea secționare necesară. În acea zi el va fi făcut, așa cum se cuvine, primul pas către artist, de mai bine de un secol închis fără rațiune în turnul său de fildeș. Atunci va putea pretinde acestuia să parcurgă cealaltă jumătate a drumului, interesîndu-se ceva mai mult de speranțele și de suferințele Omului său, mai simplu, de însăși structura sa, de corpul și de chipul său unde veghează spiritul, și pe care copiile academice pe de o parte, și căutările pur tehnice pe de alta, le-au condamnat de prea multă vreme la uitare.

---

[1] Aceste observații pot ajuta la înțelegerea lui Van Gogh și Matisse, plecînd de la Fra Angelico și Clouet, ca și la înțelegerea lui Daumier și Derain, plecînd de la Da Vinci și Rembrandt.

ARTA ŞI REALITATEA

(Cuvîntare rostită la Veneţia)

Este de netăgăduit că astăzi există un divorţ fără precedent între public şi artistul de calitate şi că ar fi imprudent să luăm drept pasiune dovezile de interes pe care mulţi amatori le mai arătau încă ieri operelor de avangardă. Snobismul şi speculaţia sînt cele două motive principale cărora le dădeau ascultare destui amatori atît în Europa cît şi în America. N-ai fi putut număra în toată lumea o sută de amatori de artă modernă mînaţi de dragoste dezinteresată. Şi cu toate acestea, vedeam cheltuindu-se aiurea, fără speranţe de recuperare, sume considerabile pentru artă : dar numai pentru arta *naturalistă*, aceea, vai ! pe care n-o întîlnim decît în Saloanele academice şi sub forma picturală cea mai sărăcăcioasă. Acest fenomen, dacă mă gîndesc bine, nu-mi pare prea descurajator : el dovedeşte că dacă artistul modern, acela care pretinde că aparţine „epocii sale" şi care, în adevăr, a găsit mijloace de exprimare demne de această epocă, ar consimţi să abandoneze temele repetate şi rebutate ale modelului de atelier, ale chitarei şi compotierei, pentru cele cerute de lumea de astăzi, traversată de nelinişti şi de aspiraţii minunate, ar putea să trezească o curiozitate şi pasiuni foarte mari. Ar însemna zorile unei noi Renaşteri.

În acest conflict între public şi artist, acesta din urmă greşeşte ţinîndu-se prea deasupra disputei. Ar trebui să înţeleagă că are faţă de mulţime un avans considerabil şi că ar fi util şi caritabil din partea lui să trateze nu numai subiecte umane, ci să-şi explice şi intenţiile, să definească cu claritate scopurile pe care le urmăreşte tehnica picturală modernă, să semnaleze legăturile sale cu tradiţia şi să-şi justifice inovaţiile. Acest expozeu voi încerca să-l prezint aici, dat fiind că sînt unul dintre puţinii tehnicieni care au onoarea să participe la aceste dezbateri.

La originea oricărei mari mişcări artistice există o revoluţie de ordin tehnic. Înainte chiar să gîndească la ceea ce va spune, artistul se întreabă *cum* o va spune. Iar pentru pictor tehnica decurge din felul particular pe care-l are de-a vedea, dintr-o dată, lumea. Există o optică nouă la baza oricărei tehnici noi. Cunoaşteţi entuziasmele delirante ce-au prezidat la invenţia perspectivei care rămîne descoperirea principală a Renaşterii. Aş putea exprima printr-un simbol diferitele stadii ale evoluţiei viziunii, de la primitivi la noi, prin exemplul caricatural al unei simple farfurii. Primitivul ar reprezenta-o, ca şi copilul, printr-un cerc, renascentistul printr-un oval, modernul, încarnat de Cézanne, de la care îşi începe domnia, printr-o figură extrem de complicată pe care v-aţi putea-o imagina aproximativ turtind partea inferioară a ovalului şi umflînd una din laturi. Într-adevăr, privirii subtile îi apare astfel un obiect rotund şi găunos, supus luminii. Partea luminată apare mai mare ca cealaltă pe care o contractă umbra, şi marginea cea mai apropiată de ochi pare mai plată decît marginea cea mai depărtată. Obiectele cele mai simple se deformează astfel şi fiecare descoperire în domeniul acestei noi perspective atrage o alta. Publicul rămîne fidel fie opticii copilăreşti a cercului, fie aceleia, codificată o dată pentru

totdeauna, a perspectivei clasice. El nu s-a „adaptat" încă, și forma neașteptată a farfuriei cézanniene, la fel ca și sticlele sale așezate pieziș, îl șochează la fel cum îl șochează pe copil ovalul clasic, în ochii căruia farfuria rămîne întotdeauna rotundă. Cer iertare de a fi ales un exemplu atît de rudimentar, rezervînd pentru mai tîrziu analiza formelor complexe.

Dar înainte de a analiza această perspectivă sensibilă, care e dublată de o perspectivă afectivă, mi se pare necesar să enumăr toate cauzele neînțelegerii care separă artistul de public. După părerea noastră una dintre cele mai serioase este aceasta: *în zilele noastre, orice persoană care se interesează de pictură se apucă, mai devreme sau mai tîrziu, să picteze.* S-ar părea că e singurul mijloc să-i guști finețele, să-i măsori dificultățile. Dar asta ar însemna să uităm că mai există și vanitate. Din ziua în care un amator se îndeletnicește cu pictura, aceasta încetează să exercite asupra lui acea specie de fascinație cvasi religioasă pe care o exercită asupra profanului. Acest amator se extaziază de frumoasele efecte ce obține alăturînd cîteva culori pe pînză; nedlintit, el tinde să vadă în acest joc scopul esential al artei de a picta; el ajunge fără să-și dea seama să impună picturii altuia limitele pe care inexperiența le impune picturii sale. Așa se explică faptul că temperatura artistică a scăzut progresiv, că tabloul nu mai este considerat de către consumator decît sub unghiul eboșei, și că idealul actual, în afara unor rare excepții, a devenit un ideal de amator. Mai adaugă că tabloul, datorită complicității cîtorva pictori îmburghezîți, a ajuns un simplu obiect de divertisment în loc să rămînă ceea ce a fost întotdeauna: un exploziv, un focar de incendiu pentru inimă și spirit. De atunci, cei cîțiva rari pictori care se ridică deasupra mulțimii de mînuitori de bidi-

nele rămîn neînțeleși, sau nu sînt apreciați decît prin manifestările lor cele mai plate.

Ar trebui să mai vorbesc despre noțiunea de frumusețe, căreia publicul îi rămîne credincios, confundînd-o foarte adesea, cu începere din secolul XVIII, cu aceea de drăguț și de agreabil. El ignoră din ce în ce mai mult că frumusețea este în funcție de ritm, de proporții, și că această noțiune tinde să fie înlocuită prin aceea de intensitate. Popoarele nordice, cu tentativa lor neogotică de expresionism, au înțeles-o, dar le-a lipsit răbdarea, obstinația și geniul.

Îmi pare dificil să continui studiul marii slăbiciuni a picturii contemporane fără să-i fi făcut rapid istoricul evoluției, de la prima revoluție plastică, aceea a Renașterii, ai cărei moștenitori degenerați sîntem noi, pictorii. Acei dintre noi pe care îi animă scrupule tradiționaliste și care caută în textele pe care ni le-a lăsat Renașterea axiome în stare să justifice îndrăznelile noastre, se lovesc mereu de această frază: „Arta este imitarea naturii". Toate sfaturile ce întîlnim ajung la această somație: să imiți natura. Totuși, niciodată natura n-a fost, mai mult ca în acea epocă, supusă tiraniei convențiilor stricte și chiar intolerante, pe care o rezumă perfect inscripția faimoasă ce decorează ușa atelierelor: *Nimeni să nu intre aici dacă nu-i geometru.*

Nu vi se pare că ar exista aici o greșită interpretare a unuia din termenii exortației clasice? Sau cuvîntul „imitare" trebuie luat în sensul de *transpunere*, sau cuvîntul „natură" în cel de „conținut pictural al obiectelor ce compun universul". Căci universul ne propune în același timp picturalul și anti sau extrapicturalul. Mă gîndesc că se cuvine să distingem, în natură, obiectele și legile. Mi se pare de asemenea că dacă afirmăm că artistul, umanistul Renașterii, imită nu detaliile ci legile naturii, ba chiar că imită natura în gestul ei creator mai curînd decît în produsele sale, dăm faimoasei fraze sensul ei cel mai pur.

Legile gravitației, proporției, ritmului sînt cele mai cunoscute. Tabloul — microorganism al renascentiștilor era organizat după niște raporturi constante dintre care unele concepute pe faimosul număr de aur popularizat de Cubism. Arabescurile erau unite printr-o mișcare dominantă căreia i se supuneau iarba și pietricica, în aceeași măsură ca omul sau norii. Imitarea obiectelor (care uneori era extrem de simplificată) era subordonată unei organizări minuțioase a suprafeței de pictat. *Naturalul nu se inserează decît în Convențional.* Din toate aceste convenții, aceea care merită să fie mai mult analizată, este perspectiva. Nu cunoaștem una mai ipocrit respectuoasă de Adevăr, mai mincinoasă decît ea. Nu implică ea oare o poziție nerațională și antinaturală a spectatorului, cu ochiul țintuit pe un punct fix? Este cea mai fragilă dintre convențiile inventate în acea epocă minunată, dar este singura care a supraviețuit pînă la Revoluția cubistă. Orice am gîndi, nu putem nega că ea îmbracă în ochii unui Paolo Uccello sau a unui Alberti o virtute extraordinară, pentru că ea era primul instrument de cucerire al acelui lucru care se ascundea de-atîta vreme: *Spațiul.* Datorită fugii cîtorva linii către un punct unic, profunzimea atît de căutată era obținută, lumea picturii putea să rivalizeze cu lumea reală, putea să nu mai aibă nevoie de nimeni. Posesor, în sfîrșit, a celei de a treia dimensiuni, el se sustrăgea cadrului său primitiv, nu mai era detaliu de arhitectură: spațiul își cucerise autonomia. Tabloul-microcosm se născuse.

Mi-ar plăcea să insist mai mult asupra mecanismului unor pînze pictate în secolele XVI și XVII. Nu pot decît să semnalez, în treacăt, acel ciudat tablou al *Sfîntului Mauriciu și Legiunea thebană,* de El Greco, care nu-i compus, în primul plan, decît din același personaj în aceeași poziție, învîrtindu-se în jurul unui punct fix, în timp ce un înger se învîrtește în cer, de asemenea tîrît într-o mișcare aproape

siderală (fig. 15), — sau, tot așa, acea *Înălțare a Fecioarei din biserica San Vicente,* din Toledo, în care Fecioara nu este altceva decît îngerul din partea inferioară a tabloului, care se învîrtește în jurul său ca o spirală, dînd naștere unui al doilea înger, apoi unui al treilea, care delimitează o sferă perfectă în mijlocul căreia, în sfîrșit, se înscrie Fecioara.

Această descriere sumară ne va permite să vedem cît era de mare, la renascentist, ideea de-a se identifica cu Dumnezeu, de a crea o lume după același tipar ca universul. Veți ierta imaginației mele dacă sînt tentat să văd acest act orgolios, atît de opus spiritului gotic, ceva ca reflexul actului magic al troglodutului care imita obiectul căruia vroia să-i devină stăpîn... Oricum ar fi, putem afirma că arta, începînd din secolul XVI, a urmărit o emancipare progresivă, că omul s-a substituit puțin cîte puțin lui dumnezeu și că artistul, cu o energie din ce în ce mai mare, a acordat manifestărilor simțurilor sale atenția cucernică ce-o acorda odinioară manifestărilor divine.

Calea către cucerirea de sine însuși a avut ca penultimă etapă Impresionismul. Această mișcare extraordinară constituie prima mare revoluție după Renaștere.

Ca și Renașterea, el se caracterizează printr-o optică cu totul diferită de precedenta și o nouă teorie asupra spațiului. El succede unei perioade în care regulile inventate în secolul XVI au pierdut întreaga lor eficacitate, unde toate senzațiile primitive sînt îndepărtate și răcite. Trebuie din nou căutate *pe viu* niște convenții echivalente cu cele ce au expirat sub penelurile tuturor Bougereauiștilor[1] de pe pămînt. Trebuie găsit o nouă perspectivă, un nou ritm, o nouă tehnică. Totul a reînceput, ca și în secolul XVI, pe un plan nou, mai fizic, mai lumesc. Clasicei perspective lineare îi succede

[1] Bougereau William Adolphe, pictor francez (1825—1905). (Nota trad.)

perspectiva culorilor. Se descoperă că tot ce este luminat, avansează; tot ce este solid, colţuros, rezistent, tot ce agaţă lumina este saturat de oranj; tot ce se întunecă, se retrage, se estompează, se învîrte este saturat de albastrul complementar. Între aceste extreme, roşul şi galbenul ţin al doilea rol în cîmpul luminos, iar violetul şi verdele, în cîmpul umbrei. Ca în Renaştere, tabloul se va compune pe un ritm cosmic. Obiectele nu vor mai fi aşezate, funcţionăreşte, unele lîngă altele, ca pe pînzele de la saloanele oficiale, ci antrenate într-un acelaşi vîrtej luminos, solidare unele faţă de altele (fig. 17). Figura umană va transmite pomului puţin din demnitatea sa divină, pomul îi va transmite puţin din farmecul său pămîntesc.

Construcţia impresionistă ilustrează filozofia continuităţii. Cît priveşte tehnica picturală, ea renunţă la şiretlicurile pregătitoare, la procesul raţional al straturilor succesive pentru a se improviza la fiecare contact cu realul. Tabloul nu se mai face în atelier ca în vremea lui Poussin, ci se încearcă, după vorba lui Cézanne, să se facă poussinism după natură, cu tot ce comportă aceasta ca hazard, ca aventură. Reuşita tabloului este numai în funcţie de emoţie. Vedem că obiectivitatea renascentistului scade şi că fiinţa lăuntrică este din ce în ce mai mult întrebată. Nu se vorbeşte de subconştient şi de farmecele sale, dar mîna pictorului este deja un seismograf care înregistrează fidel reacţiile instinctive ale pictorului în contact cu lumea unde i se dizolvă voinţa. Este deja mreaja Suprarealismului şi cultul iraţionalului.

Între Impresionism şi Suprarealism se plasează Cubismul şi Futurismul, care n-au fost altceva decît continuarea aceleaşi mişcări pe plan plastic. Aşa cum sub privirea îmbătată a impresioniştilor obiectele au început să se agite şi să secreteze comori nebănuite de vulg, la fel, o dată cu descompunerea, mai inspirată decît ne-o în-

chipuim, a Cubistului din 1910, formele începură să se îmbrace cu un fel de solzi care nu erau decît planuri luminoase, cristalizate, şi care prin aşezarea lor ca ţiglele, sugerează profunzimea. Această profunzime, tradiţională obsesie a pictorilor — să nu uităm — pe care Cubismul din perioada a doua, Cubismul ştiinţific, cel care s-a născut în timpul războiului[1] sub semnul puţin ridicol al celei de a patra dimensiuni, a inventat-o ca să reuşească din nou să divizeze planul tabloului în „spaţii" diferite, fiecare dintre ele fiind destinat expresiei unei *calităţi* a obiectului descompus: un spaţiu era prevăzut pentru rotunzimea sticlei, altul pentru profilul ei privit în afara oricărei perspective, un al treilea pentru ornamentele sale etc. Găsim aici faimoasele deplasări ale lui El Greco datorită cărora acelaşi individ era arătat din faţă, din spate şi din profil. Apropierea mi se pare tulburătoare. Putem merge chiar mai departe în această cercetare istorică a *succesivului,* atît de opus regulei învechite a celor trei unităţi. O putem găsi la gotici, pentru a ne restrînge la arta europeană. Semnalez în treacăt renumitul *Martiriu al sfîntului Denis,* de Bellechose, la muzeul Luvru, unde îl vedem pe sfînt primind împărtăşania, îndreptîndu-se spre locul torturii, cu capul pe butuci şi, în fine, decapitat. Cunoaşteţi de asemenea *Patimile lui Isus,* de Memling, în care toate scenele din Drumul Crucii se desfăşoară de-a lungul panoului.

Futurismul a amplificat aceste îndrăzneli reînviate aplicîndu-le la obiecte mişcătoare. El a ajuns, din punct de vedere plastic, la aceleaşi fragmentări ca şi Cubismul, dar a progresat din punct de vedere al spiritului. Căci, pînă la urmă, există o oarecare plictiseală să descompui un obiect neînsufleţit, şi destulă generozitate să urmăreşti o fiinţă vie în deplasările sale. Trebuie spus că în momentul cel mai fe-

[1] 1914—1918. (Nota trad.)

ricit pe care l-a cunoscut pictura modernă, în 1914, Cubism și Futurism își confundau aspirațiile și că viitorul părea prodigios. Războiul a întrerupt toate aceste admirabile speculații, dar n-a făcut decît să întîrzie acest viitor.

Perioada de prosperitate care urmează războiului a făcut mult mai mult decît acesta pentru a întîrzia era realizărilor în care umanul s-ar fi conjugat cu abstractul, în care nemijlocitul, accidentalul s-ar fi inserat în absolut. Devenind obiect de speculație, obiect putînd să treacă din mînă în mînă, ca o monedă, tabloul și-a pierdut puțin cîte puțin valoarea emotivă și n-a mai fost considerat decît cel mult ca o distracție, ce putea cu indiferență să fie înlocuită printr-o alta. Nimic nu-l putea demoraliza mai mult pe pictor. Încetul cu încetul compozițiile pretențioase ale debutului făcură loc, la cei mai mulți dintre artiști, unor bucăți de pictură mai mult sau mai puțin aluzive la fragmente de natură.

Atunci s-a născut Suprarealismul, în sînul disprețului universal, ca o revendicare a instinctului poetic. Această mișcare lasă impresia, la începuturile ei, că „sfidează tehnica picturală" uitînd că tot ce construiește mîna după anumite reguli conține poezie, dar treptat cei mai înzestrați dintre acești revoltați, în fruntea cărora îl așez pe Salvador Dali, adoptară un meșteșug tradițional și dădură ascultare acelei mișcări de curiozitate către ființa lăuntrică schițată de Impresionismul pe care îl denigrau. Ei continuară să libereze reveria subconștientului, să degajeze instinctul primitiv de fabulație. Ca să redea cît mai frapant aceste viziuni interioare, ei adoptară un meșteșug aproape fotografic : inventară instantaneul psihic. Și ei au avut optica lor particulară : au creat himere, grifoni, sfincși noi, trimiși de această psihe[1] inconștientă, de această a doua natură, cu totul interioară, care afectează con-

[1] Din grecescul psyche — suflet. (Nota trad.)

știința din spate, cum spune Jung[1], în vreme ce natura exterioară o afectează din față. Putem aprecia aceste cercetări ca fiind periculoase și insuficient dotate cu universalitate, dar nu putem nega că această chemare a lumii interioare a fost necesară într-un moment în care toți cei care se interesau de pictură se abătuseră în mod deliberat de la izvoarele misterioase ale artei.

Dacă stabilim bilanțul pierderilor și cîștigurilor artei moderne, vedem că numărul convențiilor pe care le-a moștenit pictorul nou a sporit considerabil. Strivit sub greutatea acestei moșteniri, el ar fi condamnat la sterilitate dacă n-ar poseda o clarviziune deosebită permițîndu-i să nu se acorde acestor convenții decît o valoare relativă. Neavînd în vedere decît reușita tabloului, el crede că are dreptul să aleagă din acest arsenal al convențiilor (de unde nu sînt izgonite nici chiar cele mai vechi) pe măsura nevoilor sale plastice, sau — dacă preferați — a halucinațiilor sale lăuntrice. El poate practica un fel de pragmatism pictural. Aș putea să citez pînze de Matisse, acest bătrîn veșnic tînăr, a cărui luciditate are un rol însemnat în nașterea noii mentalități, în care anumite obiecte sînt desenate după perspectiva italiană, altele după perspectiva chineză, unele, în fine, după perspectiva cavalieră.[3]

Trebuie să semnalez alte cîteva particularități ale noii optici, căreia publicul i s-ar putea adapta repede dacă ar dori să studieze tehnica picturală, așa cum mai consimte să studieze tehnica muzicală. Într-adevăr, acest public înțelege destul de prost lucrările pictorilor moderni, chiar dacă se numesc Rouault, Matisse, uneori Picasso, sau chiar Chagall, pentru că el

[2] Jung, Carl Gustav, psihiatru și psiholog elvețian (1875—1961), unul din fondatorii psihanalizei. (Nota trad.)

[2] Perspectivă în care se presupune că obiectele sînt văzute dintr-un punct situat la infinit și în care paralelele nu-și modifică direcția. (Nota trad.)

se încăpăţînează să privească lumea cu timiditate, adică să vadă obiectele nu aşa *cum apar ele*, nu aşa cum sînt la un moment dat, ci aşa *cum ştie el că sînt*. De pildă, dacă vede în depărtare o corabie, exprimată în întregime prin albeaţa pînzei, el îşi va bate capul să distingă, sub lumina orbitoare a vîntrelei, coca dispărută, atunci cînd pictorul sensibil o va suprima din pură sinceritate. Dacă priveşte o pasăre în colivie, acest public inert se va obstina să vadă în acelaşi timp vergelele cuştii şi strălucirea păsării, chiar dacă această operaţie dublă este absolut imposibilă.

Ideea a ceea ce este o pasăre, o colivie, îndeamnă publicul inocent să ia drept o viziune simultană ceea ce în realitate este rezultatul unor viziuni succesive : mai întîi pasărea, apoi vergelele. Cel mai sumar antrenament ne face, dimpotrivă, să distingem numai pasărea într-o neaşteptată lumină : vergelele se volatilizează ca degetele mele dacă vă privesc printre ele, care nu mai rămîn decît un abur roz. Privirea ce întîrzie asupra minunatului captiv, îl eliberează în chiar clipa aceea. Pentru un pictor din epoca noastră, este singurul mod de a privi, şi spunînd aceasta am impresia că sînt excesiv de modest în afirmaţiile mele.

Mai puţin modeşti decît mine sînt pictorii ce aparţin grupului „Abstracţie-Creaţie", în privinţa cărora domnul Ojetti a formulat mari temeri. Acest grup nu-mi pare să constituie o serioasă ameninţare din punctul de vedere al spiritului, nici din acela al sensibilităţii. De altfel, cultul ce-l profesează pentru mecanică, această nouă zeiţă, îmi pare puţin pertinent : el cade într-un moment în care oamenii îşi dau seama că ar fi făcut mai bine să-şi îndrepte privirea mai des asupra lor, şi să se lase mai puţin hipnotizaţi de maşini, — aceşti lacomi copii ai imaginaţiei lor.

Cel mai frumos lucru ce se poate spune despre zelatorii artei nefigurative este că ea e practicată de către oameni puţin grijulii de desfătarea lor. Fiindcă nimic nu e mai vesel, şi de asemenea mai emoţionant, decît să baţi natura cu beţele pe care ea ni le-a dat într-o zi ; vreau să spun s-o forţezi să se supună exigenţelor pe care ne-a făcut să le inventăm. Adaug că nu există nimeni în lume capabil să practice toată viaţa o artă abstractă : gustul Varietăţii este atît de puternic la artist încît ar muri dacă, de-a lungul unei existenţe, ar trebui să se învîrtească în jurul unui grup de combinaţii prea puţin variate. Mi se va recunoaşte, cred, că alcătuirile pur geometrice sînt în număr limitat pentru fiecare individ.

Fiindcă sîntem aici ca să reflectăm asupra acestui divorţ dintre public şi artist, să ne înclinăm în faţa crizei actuale. Cei slabi vor pieri, cei puternici se vor umaniza. Ei vor înţelege că salvarea rezidă într-o întoarcere la o artă de expresie. Problema tabloului *util* este pusă, într-o epocă în care nimeni nu se poate sustrage de la imensa şi teribila întrebare care este adresată omului. Domnia eroilor începe, iar arta i-a produs de cînd lumea.

RENOIR ŞI IMPRESIONISMUL

Ziarele şi revistele din lumea întreagă au deplîns moartea lui Renoir, aducînd omagiul lor acelei vieţi admirabile în întregime consacrată muncii ; dar, în graba lor, destui literaţi n-au lăudat decît pe „maestrul impresionist", propagînd o eroare cu care publicul nu aşteaptă decît să fie legănat. Căci, în ochii săi, între Monet şi Renoir, de pildă, nu este diferenţă radicală : amîndoi sînt „maeştri impresionişti". Or, dacă există o legendă care se cuvine distrusă, este într-adevăr aceea care înfrăţeşte aceste două figuri. Renoir, ca şi Cézanne, a fost un pictor anti-impresionist. Dacă n-a fost la începuturile sale, a ştiut să devină la vîrsta cînd era necesar să opereze această întoarcere . De altfel, aceasta e explicaţia că a recoltat refuzuri şi impopularitate şi că s-a pomenit retrăgîndu-i-se titlul de „moştenitor al Maeştrilor din trecut" pe care-l merita mai mult decît oricînd. Este bine să notăm în legătură cu aceasta că s-a întîmplat cu Impresionismul ceea ce s-a întîmplat, se întîmplă şi se va întîmpla cu toate şcolile de artă, care într-adevăr nu strălucesc decît prin defecţiunile pe care le provoacă în sînul sectanţilor lor. Metoda nu atinge adevărata grandoare decît cu condiţia de a incita la revoltă. Născută dintr-o reacţie împotriva for-

mulei arhi-uzate a academismului oficial, şcoala impresionistă a trezit o dorinţă lăudabilă pentru realism. Dar această dorinţă s-a îndreptat imediat către scopul cel mai neraţional în aparenţă : ea a confundat realul cu vizibilul, a imaginat că numai senzaţia poate determina cunoaşterea, şi că a înregistra impresii vizuale fără a determina printr-un oarecare artificiu coeziunea şi ritmul lor, era un exerciţiu artistic suficient. Idealul impresionist pur este, în fond, de o mare naivitate. Nu ne putem explica ardoarea ce-a provocat-o în inima celor mai înzestraţi artişti ai epocii decît considerîndu-l ca o manifestare instinctivă a acelei necesităţi superioare şi — ca să spunem aşa — imanente, a răsturnării valorilor picturale a căror primă mărturie oarecum a fost. În adevăr, Delacroix, căutînd pătimaş secretul „marii picturi", epuizase toate resursele pe care muzeele le ofereau curiozităţii pictorului modern. Lucrările sale, de altfel admirabile, n-au fost decît repetarea unor opere dein Renaştere pe care numai un simţ dramatic nou, şi care nu aparţine decît marelui pictor romantic, reuşea să le modernizeze. Dar ceea ce fusese făcut rămînea de neegalat, în ciuda atîtor eforturi pentru a-i prelungi pe Maeştri. Mijloacele clasice le-au părut deci epuizate moştenitorilor lui Delacroix, incapabili să exprime încîntarea lor copilărească de şcolari sloboziţi într-o grădină unde „Miile de minunăţii ale Ştiinţei" le-o arătau fără hotare. Să uiţi totul, şi să ceri totul de la natură a fost gestul acelora care posedau o sensibilitate intactă. Soluţie simplistă, care ar fi compromis soarta picturii dacă n-ar fi apărut nişte eroi transfugi care, sătui să întrebe natura cu privirea, s-au gîndit în cele din urmă să o întrebe cu spiritul. Eretici în sînul Ereziei, ei au abandonat domeniul simţurilor unde se complăceau „puriştii" şcolii noi, ca să urce încetul cu încetul către regiunile inteligenţei. Cézanne, Seurat şi Renoir au în-

țeles, fiecare de pe poziția sa, că reproducerea științifică sau spontană a cîtorva elemente materiale nu constituie un limbaj „demn" și că dacă e bine să atingi pămîntul, nu este ca să te împotmolești în el, ci, ca Anteu, pentru a te înălța.

„După părerea mea, principala cauză a decadenței meșteșugurilor este lipsa de ideal. Mîna cea mai dibace nu e, niciodată, altceva decît sluga gîndirii." Iată o frază autentică a lui Renoir, care ne lămurește asupra pictorului de *baigneuses*, mai bine decît frazele puerile pe care fiecare se străduiește să le citeze. Este important de semnalat cu ce grijă minuțioasă cei mai mulți dintre comentatorii săi nu-l laudă decît ca pictor instinctiv, recalcitrant față de orice calcul și neexercitînd nici un control asupra lui însuși; ei cred, în mod sincer, că în felul acesta își înnobilează eroul, că îl măresc și numai ca să-și bată joc de tinerii „intelectuali" ei predică deplina inconștiență și completa iresponsabilitate a bătrînului. Neglijînd frazele semnate de Renoir, ei se opresc asupra unor vorbe *spuse la întîmplare* și citează admirativ această butadă: „Eu n-am nici reguli, nici metodă", destinată de cel care a pronunțat-o să fie dusă de vînt, fiindcă scria apoi: „Pictura este un meșteșug ca tîmplăria și ca fierăria; ea e supusă acelorași reguli." Adevărul este că Renoir, spirit plin de finețe, simțea ridicolul acelor teorii „de cafenea" în care prea adesea metafizica ocupă mai mult loc decît pictura, și se temea mai presus de toate de interpretările pe care literații le dau mai totdeauna vorbelor rostite de artiști. Ascunzîndu-și preocupările sub o atitudine spirituală și nepăsătoare, el și-a făurit în tăcere o disciplină deosebit de precisă, dacă este s-o judecăm după continuitatea efortului și unitatea operei sale, lipsită de acele contradicții ce denotă la pictori uneori foarte înzestrați, absența unei direcții interioare. Inteligența lui Renoir consistă în faptul de a fi înțeles că o disciplină nu e făcută

numai din vorbe, și că o teorie este fără valoare dacă nu ajunge cît mai curînd la o practică unde instinctul are locul său. Trebuie ca „Cuvîntul să se întrupeze". A asimila ideile, a le încorpora propriei sale substanțe, a face să fie organic ceea ce nu e decît cerebral, iată cum operează geniul. Grea și obositoare muncă, „îndelungă răbdare", pe care le recompensează libertatea execuției, fecunditatea și seninătatea.



Dacă realitatea impresioniștilor a fost înainte de toate o aparență, tehnica lor, prin complexitatea și bogăția ei materială, a compensat, oarecum, obiectul deficitar. Este ușor de înțeles că în ziua în care Renoir se va interesa de ceea ce dăinue veșnic, formula sa nu va mai fi aceeași; ea se va întoarce în mod firesc la izvoarele clasice, care sînt neschimbătoare. Adoptînd nesilit o atitudine echivalentă cu aceea a Maeștrilor din Renaștere — dacă nu chiar folosindu-le tehnica, așa cum a făcut Delacroix — Renoir a regăsit frumoasele lor certitudini și a creat forme *durabile*. Pentru impresioniștii puri — Monet, Sisley, Berthe Morisot etc. — strălucirea soarelui, jocurile întîmplătoare ale prismei de cristal pe suprafața obiectelor, localizează atenția pictorului. Efectul devine motiv; el absoarbe obiectele care nu mai sînt decît niște martori, și care dispar de îndată ce nu mai e necesar să suporte teribilul „ecleraj". Perspectiva colorată, crezul pictorilor din noua școală, conduce obiectele către dezagregarea lor, le incită la dispariție totală în sînul Soarelui-Moloh. *Impresionismul pur înseamnă tentația morții: „Nuferii" lui Monet ilustrează sinuciderea geniului.*

Renoir, care nu se interesează de lumină decît în măsura în care ea revelează calitățile profunde ale materiei pe care o cercetează, con-

sideră — în dragostea sa pentru fiecare din lucruri — că nu există nici un obiect care să nu fie demn s-o primească. Căci ea nu mai este pentru el unica regină ale cărei semne, cît de neînsemnate, sînt ordine ; ea este auxiliarul său ; el o stăpînește ca pe o unealtă și, neproiectînd-o mai mult pe o formă decît pe alta, o repartizează pe toate punctele tabloului său; ea pune în valoare partea culminantă a obiectelor care, departe de a dispare, se îndreaptă către ochi și se modelează în mod egal. Spațiul vizual impresionist este desființat, iar spațiul spiritual al pictorilor este recucerit. Frumoasele rotunjimi netede ale lui Renoir nu se eșalonează în adîncime *măsurabilă,* ci se rostogolesc unele peste altele, echilibrîndu-se și suprapunîndu-se ca niște lumi luminoase (fig. 16). Cerînd naturii secretul stabilității sale, *cauzele,* pentru el succedînd efectelor, au devenit unicul „motiv“ al picturii lui. Ca și Cézanne, el a descoperit legile divine ale echilibrului de care se servește pentru a administra economia acestui univers redus : tabloul, pe care îl creează după exemplul lui dumnezeu, dacă există unul, care surîde geniului său... În timp ce Monet, impresionistul-tip, împingîndu-și speculațiile pînă la absurd, renunță nu numai la reprezentarea omului, dar la tot ce, în peisaj, s-ar putea articula ca niște membre omenești. Numai fenomenele ce activează dizolvarea obiectelor îi solicită privirea : fumul, ceața, vîntul și apa ; fluiditatea și mobilitatea, ale căror poeme obosite sînt *Tamise*-le sale (fig. 18).



Există o virtute esențial franceză de care nu vom mai avea multă vreme ocazia să vorbim. Este buna dispoziție — sora candorii și mama fanteziei — pe care o poseda Renoir mai mult decît oricare alt pictor din generația sa. Este acel dar fermecător care l-a îndemnat pe ilus-

trul om să-i inducă în eroare, cu nenumărate glume, pe literații din anturajul său, și care ne-a lăsat acea legendă a pictorului privighetoare, căreia, — deși rîdea în sine — îi favoriza benevol formația, gîndind că operele sale aveau destulă greutate ca să-i permită să nu lase posterității decît o imagine inconsistentă și oarecum diminuată despre el. Cézanne deasemeni (și aceasta a dat naștere unor regretabile fantezii anecdotice) poseda acea latură „rapin“, atît de neplăcută la ratați, admirabilă la marile talente, care incită unii artiști să rostească, în fața unui auditoriu prea supus, acele paradoxuri care, luate în sensul strict al cuvîntului, răspîndite și comentate, servesc să creeze niște false portrete oamenilor mari. Scrisoarea pe care o trimitea Renoir, în loc de prefață, lui Henry Mottez pentru noua ediție din *Livre de l'Art* de Cennino Cennini [1], dovedește nu numai că gîndea și scria bine cum ar face-o orice artist autentic, dar și că ținea mult la aceste nenumărate constatări de fiecare zi care, reunite, constituie bagajul intelectual și tehnic al oricărui creator. Din toate erorile comise în scris la adresa lui, să nu reținem decît un singur lucru : Renoir n-a fost un profesor auster, un estetician pedant, un ideolog : a fost un artizan. Pentru un pictor, nu există un mai frumos titlu de glorie. Din orice vreme îndepărtată am rechema sculptorii sau pictorii francezi, nu-i putem evoca decît modești în fața lucrului, surîzători, simpli, înarmați cu cîteva adevăruri esențiale, îndeplinind cu voioșie munca lor cotidiană, fără oboseală, nici tensiune nervoasă, și fără excesivă crispare romantică.

Renoir, în viața de toate zilele, era un companion amuzant, dar în atelier devenea un om ce medita în tăcere. El ne apare ca un

[1] Vezi „De la palette à l'écritoire“ (Corrèa) pag. 264 la 271.

iconar ocupat să descrie cu fidelitate frumusețile pe care supremul „creator“ le înșiră în fața ochilor săi. Dacă această concluzie place criticilor de artă ale căror glose nu le-am putut accepta, nu dorim altceva mai bun decît să construim împreună figura pură a unui Renoir dezbrăcat de orice morgă, savant fără pretenții, gînditor fără ideologie, mascînd cu pudoare seriozitatea gîndurilor sale prin mici fraze frivole.

1920.

SEURAT

Nu există nici un cititor al cronicilor de expoziții moderne care să nu fi aflat că principala grijă a pictorilor este, la ora actuală, să construiască. „Construcție“, — acest cuvînt revine mereu sub pana cititorilor de artă. El îmbracă un sens precis în ochii acelora ce-l folosesc : înseamnă a da mai multă soliditate desenului, mai mult corp obiectelor, mai multă greutate — decît are în realitate — acelui univers material pe care impresioniștii au încercat să-l redea fluid, aerian, cu ajutorul vibrațiilor colorate ce le-au răspîndit pe orice lucru. Arta construcției picturale va fi așadar — dacă e să-i credem pe anumiți popularizatori — o renaștere a naturalismului și va fi practicată de către artiști a căror una dintre cele mai importante calități va consta în „a nu avea teorii“ și în a picta natural, instinctiv, așa cum pasc turmele.

Se cuvine să ne întrebăm dacă impresioniștii au răsturnat oala cu bitum a predecesorilor lor și au inventat arta aluziei picturale numai ca să ajungă la acest soi de realism inferior. Pentru cine își pune această întrebare, nu-i nimic mai impresionant decît să contemple o pînză de Seurat și să comunice un moment cu acest artist ale cărui producții, în totalitatea lor, sînt nimbate de reflexul purității sale lăuntrice.

Seurat era exact opusul a ceea ce îmi permit să numesc pictorul-rumegător. O sensibilitate în permanentă veghe se îmbina la el cu o inteligență lucidă, îndrăgostită de formule clare și însuflețite. Posibilitățile sale de gîndire funcționau firesc, fără efort, de îndată ce instinctul său de pictor își *făcea datoria față de natură*; o constatare de ordin spiritual succeda neapărat unei informări materiale. Așa se explică că doctrina lui Seurat, care a fertilizat o parte din arta epocii sale — și care nu și-a dat încă roadele — s-a clădit încetul cu încetul ulterior descoperirilor sensibilității lui. În adevăr, teoriile sale fac parte în așa măsură din opera sa, încît nimeni pînă acum n-a putut scrie despre arta sa fără să-i citeze teoriile obișnuite, care îl fac înțeles și îl comentează mai bine decît toate explicațiile literare.

Iată-le, mai întîi sub forma lor cea mai cunoscută, așa cum le-a codificat comentatorul său Jules Cristophe :

„Arta este armonie ; armonia este analogia contrariilor, analogia asemănărilor de ton, de tentă, de linie ; tonul, — adică clarul și sumbrul ; tenta, — adică roșul și complementara sa verdele, oranjul și complementara sa albastrul, galbenul și complementara sa violetul ; linia, — adică direcțiile pe orizontală. Aceste diverse armonii sînt combinate în calme, vesele sau triste : veselia tonului este dominanta luminoasă ; a tentei, dominanta caldă ; a liniei, liniile care suie (deasupra orizontalei) ; liniștea este egalitatea sumbrului și clarului, a caldului și recelui pentru tentă, și a orizontalei pentru linie ; tristețea tonului este dominanta sumbră, a tentei, dominanta rece, iar pentru linie, direcțiile ce coboară. Modalitatea de expresie a acestei tehnici este amestecul optic al tonurilor, al tentelor și al reacțiilor lor."

Dar această formă nu-i plăcea în totul lui Seurat ; el a reluat expunerea într-o scrisoare adresată lui Maurice Beaubourg :

„În încheiere, vreau să vă spun : nota estetică și tehnică cu care se termină lucrarea domnului Christophe și care îmi aparține, o modific puțin, întrucît n-a fost bine înțeleasă de tipograf.

Estetica :

Arta este Armonie.

Armonia este analogia contrariilor, analogia asemănărilor de *ton*, de *tentă*, de *linie*, considerate prin dominantă și sub influența unui ecleraj în combinații vesele, liniștite sau triste.

Contrariile sînt :

Tonul cel mai luminos (clar), pentru unul mai sumbru, adică un anumit roșu opus complementarei sale.

Pentru tentă, complementarele : roșu-verde ; oranj-albastru ; galben-violet.

Pentru linie, cele făcînd un unghi drept.

Veselia tonului este dominanta luminoasă a *tentei*, dominanta caldă a *liniei*, liniile deasupra orizontalei.

Liniștea tonului este egalitatea dintre sumbru și clar, dintre tenta caldă și cea rece, iar pentru linie, orizontala.

Tristețea tonului este dominanta sumbră a tentei, dominanta rece, iar pentru linie direcțiile ce coboară.

Tehnică :

Fiind admise fenomenele duratei impresiei luminoase asupra retinei :

Sinteza se impune ca rezultantă [1].

Modalitatea de expresie este amestecul optic al tonurilor, al tentelor (localităților și ale culorii care luminează, soare, lampă cu petrol, gaze etc.) adică a luminilor și a reacțiilor lor (um-

---

[1] Seurat scrisese mai întîi : „Modalitatea expresiei va fi sintetică", ceea ce era mai clar. (Nota aut.)

bre), după legile *contrastului* degradării, iradiației.
Cadrul constă în armonia opusă celei a tonurilor, a tentelor și a liniilor tabloului" [1].
Dacă din opera păstrată a lui Seurat n-ar mai rămîne decît o singură pînză, *La Grande-Jatte*, această operă ar fi suficientă ca să demonstreze importanța acestui înnoitor, siguranța gustului său și vigoarea inteligenței sale. Ea este rezultatul indiscutabil al unei lovituri de geniu, ea este admirabilă totodată prin calitățile ei intrinsece și prin oportunitatea concluziilor sale. În momentul în care Sisley și Monet cultivau cele mai periculoase paradoxuri picturale și atingeau prăpastia evanescenței, Seurat, fără să piardă nimic din sensibilitatea impresionistă, fără să renunțe la simțul său pentru modulații și mai ales fără să opereze o întoarcere către arta muzeelor, găsește dintr-o dată niște forme la fel de despuiate, la fel de epurate ca acelea ale primitivilor. Nu cunosc nimic mai emoționant de contemplat decît această pînză luminoasă, în care este sintetizată o întreagă epocă, cu farmecul ei și unele neînsemnate moravuri caraghioase ; în care cele două tehnici diametral opuse : staticul quattrocento-ului și dinamismul impresionist se acordă în chip miraculos. Luvrul ar trebui să posede deja această pînză unică, dar, ca întotdeauna, vom aștepta să ne revină din străinătate, la un preț fabulos, pentru a recunoaște necesitatea de-a o agăța

[1] El împingea precizia pînă la a dori ca încadrarea pînzelor sale să contrasteze și ea pe toate punctele-limită ale tabloului, cu valorile și culorile care le atingeau. De aceea, cu o răbdare îngerească, el le puncta cu tonuri și tente care se opuneau cît mai bine tonurilor și tentelor ce terminau tabloul. Cadrul era astfel ca un al doilea tablou, abstract, înconjurîndu-l pe primul, reprezentativ, și reducînd la zero, la marginea sa extremă, undele contrastelor născute în centrul acestuia.

între *Apoteoza* lui Homer și ilustrele *baigneuses* de... Cézanne [1].
Dacă vreodată o operă a meritat să fie considerată ca realizînd dorința Maestrului din Aix : „Să faci un Poussin după natură", este într-adevăr aceasta. Problema ce-o ridică fraza este anevoioasă : este vorba de a ajunge la un echilibru care să nu fie un somn al formelor, ca la academiști, ci o luptă blîndă între figuri în mod oportun antagoniste ; este vorba de asemenea de a acorda pretutindeni elementele umane cu elementele atmosferice, inamicele lor ; este vorba în fine de a mobila pînza de sus în jos, de a renunța la orice splendoare măsurabilă, la orice *trompe-l'oeil* de perspectivă, de a evita golurile în compoziție și de a se exprima corect, prin suprapunere de planuri colorate, diferit agrementate.
Putem distinge în această pînză-tip mecanica clasică în ce are ea mai dătător de încredere și mai etern. Întreaga compoziție este întocmită pe verticală și orizontală, hieroglife ale stabilității și ale liniștii. Ca să evite monotonia dreptelor repetate adesea, arcuri ușoare, umbrele sau crinoline vin pe alocuri să anime această pădure de forme calme, ca niște aripi de păsări printre coloanele unui templu luminos (fig. 19). Dar aceste jocuri, aceste schimburi, aceste reacții ale unor linii de calități opuse, trebuie redate la modul pictural. Seurat le va însufleți prin clarobscur — resursă periculoasă și admirabilă care rău folosită poate găuri pînza — al cărui caracter *plan* trebuie să fie respectat. Pentru a obține o adîncime care să nu fie o *gaură*, Seurat a recurs la o stratagemă admirabilă, împărțind cu Cézanne meritul de-a fi inventat-o. Considerînd orice linie sau orice li-

[1] Presentimentele mele vai ! nu m-au înșelat. Această operă unică a plecat pentru a nu mai reveni. Ea reprezintă unul din cele mai frumoase ornamente ale Institutului de Artă din Chicago. Așa își recunoaște Franța geniile ce-i întrupează cel mai bine virtuțiile.

mită a unui plan ca vîrful unui unghi, unde vin să se înfrunte umbra și lumina, el a practicat sistematic, pe întreaga suprafață a pînzei sale, acel contrast de valori despre care a vorbit atît. Un trunchi de arbore, de pildă, cerul sau terenul, care vor fi așezate lîngă partea luminată, se vor întuneca progresiv, pentru a se lumina puțin cîte puțin în dosul celei mai sumbre părți a trunchiului. Deja Leonardo Da Vinci, vorbind despre dispunerea clarobscurului, recomanda „să opui" un fond clar părții umbrite a figurii și un fond închis laturii luminate. Dar nu indica aici decît o regulă de gust, iar învelișul cu care îndulcea contururile lua din puterea acestui mecanism. Un detaliu al *Circului*, tipic și surprinzător, va denunța intențiile meticuloase ale lui Seurat și ne va ajuta să determinăm raporturile ce unesc această artă sistematică cu Cubismul debutant din 1910. Biciul, pe care dresorul îl lasă să șerpuiască pe jos, împarte pista în două planuri distincte, obținute prin jocul contrastului simultan : de-o parte toată umbra, de cealaltă toată lumina. Acel obiect aproape invizibil, acel bici care, la un Lautrec, de pildă, n-ar fi decît pretextul unei trăsături neglijente de penel, devine, la Seurat, un element arhitectural și, mai mult încă, o măsurătoare a spațiului, un pretext de măsurat profunzimea. Nu putem admira îndeajuns acest tur de forță : lumina, care la impresioniști dezagregă obiectele pînă le face transparente, servește, dimpotrivă, lui Seurat ca să incrusteze formele în pasta picturală. Astfel, el reintegrează pictura în adevăratul ei domeniu : în loc să se lase orbit, ca impresioniștii puri, de toate amăgirile soarelui, el le impune o limită, care este peretele. Cu cît un tablou este mai mare, cu atît el trebuie să se apropie, ca aspect, de fresca primitivă, a cărei reducție este : or, fresca nu suportă decît o profunzime sugerată. Această profunzime relativă, mai potrivită să satisfacă spiritul decît picioarele turistului, devine cea mai tenace preocupare

a lui Cézanne, a lui Renoir și Seurat. Toți trei au obținut-o imprimînd luminii o constantă întoarcere către ea însăși. Dar acolo unde Renoir obține acea alternanță a clar-obscursului pe plan vertical prin unde sferice, prin suprapuneri de globuri inegale, Cézanne și Seurat o obțin printr-o oscilație plecînd de la linie, element de ordine și care ajunge la un fel de scară a cărei ultimă treaptă ar reveni la nivelul primei. Prin stabilirea acelor subtile pante, acelor degradeuri regulate, prin încrucișarea acelor linii de intersecție de sus în josul pînzei pe care o închid complet, Seurat ajunge astfel să obțină ca tabloul său să rămînă fidel zidului pe care îl va acoperi. El îmbracă oarecum peretele gol cu tabloul său ; dar în loc să-l lipească, inert pe suport, cum ar face un decorator linear, el îl lasă să plutească ușor, imprimîndu-i o mișcare vie și măsurată. Cubismul ce se năștea s-a constituit în parte prin amplificarea mecanismului plastic, a cărei dificilă demonstrație am încercat s-o fac. În primele căutări ale lui Picasso și Braque, vom remarca aceleași singularități, cu diferența că liniile, puncte de plecare ale degradeurilor, în loc să înconjoare obiectele, sparg conturul pe alocuri, cum o face lumina, pentru ochiul care știe să-i sesizeze capriciile (fig. 20).

Seurat a fost deci un inventator tehnic, un inovator în toată accepțiunea cuvîntului. Deși opera sa e restrînsă, el este unul din farurile care îndrumează această tînără generație plecată în descoperirea unei arte spiritual și material durabile. Material — prin subordonarea culorii perisabile, formei, care supraviețuiește tuturor alterărilor pigmentare ; spiritual — prin minunata operație a topirii lumii în creuzetul imaginației.

În operele cele mai modeste ale lui Seurat trebuie căutată dovada puterii transfiguratoare a imaginației și adevărului expresiv al unei tehnici ireproșabile. O stîncă oglindin-

12 — c. 639

du-se în apă, țărmul unui fluviu pe care îl împodobește o pînză de corabie, sînt pentru el suficiente obiective asupra cărora își proiectează lirismul lăuntric. Acolo unde alții n-ar distinge nimic, el vede trambuline de pe care să sară savant; însuflețește vidul, face să înflorească neantul. Mîndru de miracolele sale, el s-ar fi putut mulțumi cu ele, dar a îndrăznit și mai mult încă. În loc să îmbogățească subiecte mediocre, el s-a străduit, printr-o mișcare inversă a geniului său, să restrîngă, să sărăcească subiecte foarte bogate. În momentul în care pictorii noi și-au însușit cu prețul unor mari sacrificii un „meșteșug" logic, e important ca ei să mediteze la folosul pe care Seurat a știut să-l tragă de pe urma meșteșugului său. Încrezător în soliditatea sistemului său, el s-a lăsat — fără remușcări — în voia generozității sale funciare și a îndrăznit să umble după cele mai îndrăznețe aventuri. Anectoda, care la cei mai mulți dintre pictori nu e decît un pretext pentru cele mai grosolane dezvoltări picturale, a fost pentru el o ocazie de a-și manifesta eleganța spiritului și pudoarea sufletului. Serbări populare, dansuri carnavalești, scene de bîlci, atîtea subiecte totodată vulgare și somptuoase, care ar fi lăudabil să fie epurate și situate la un nivel convenabil prin magia tehnicii. Căci a îmbogăți sau a sărăci un spectacol nu înseamnă în fond decît a aduce la un anumit nivel pictural niște obiecte ce, în realitate, sînt plasate deasupra sau dedesubtul limitelor pe care le pretinde arta. Cele mai multe dintre operele lui Seurat ne ajută să situăm acest punct ideal greu de definit datorită acelei bogății interioare din care izvorăște puritatea lor, — acea puritate pe care unii reformatori o confundă în zilele noastre cu sărăcia. Pentru aceștia nu există crimă mai mare decît să-ți însușești un subiect amplu și omenesc. Este de ajuns să comparăm operele lui Seurat cu cele ale lui Lautrec, care a cultivat subiecte asemănătoare,

pentru a constata că anecdota nu rezidă în obiectul ales, ci în interpretarea care i se dă. Lautrec, complăcîndu-se prea mult în detaliul scandalos, rămîne adesea anecdotic, prizonier al pitorescului. Opera sa rămîne, ca și subiectul ei, deasupra nivelului pictural, în vreme ce *Circul*, *Chuhut*-ul [1], *La Parade*, *La Grande-Jatte*, dezbrăcate de bogăția lor exterioară, vin să se situeze în acea regiune minunată unde se cristalizează definitiv miile de accidente ale aparențelor. Anecdota, cu atîta ușurință defăimată, nu e deci o piedică pentru reușita picturală: un pictor bun, ca Bruegel cel Bătrîn, va putea face dintr-o kermesă o operă eternă și epurată.

Nu e, poate, prea departe ziua în care cubiștii autentici, moștenitori ai lui Cézanne și Seurat, vor îndrăzni la rîndul lor să coboare în stradă. Ei vor găsi aici, cu siguranță, motivul unor cristalizări definitive. Punînd atunci între buzele unui fumător acea pipă atît de des reprezentată inactivă, punînd în mîinile unui cîntăreț ghitara fără glas, sau în ale unui cititor acel ziar împăturit, care toate sînt leit-motivul tradițional al noii școli, ei își vor dovedi astfel credința în singura tehnică în stare să ridice la cel mai înalt grad de epurare materiile pe care alții, mai puțin dezinteresați, se amuză încă să le cultive în mod culpabil.

1922.

[1] Dans excentric la modă în balurile publice la mijlocul secolului trecut. (Nota trad.)

LISTA ILUSTRAȚIILOR

16. AUGUSTE RENOIR. *Baigneuză pe malul mării* col. Durand-Ruel, Paris.

17. ALFRED SISLEY. *Apus de soare pe rîul Loing.* St. Michel, Moret. col. Durand-Ruel, Paris.

18. CLAUDE MONET. *Impresie, răsărit de soare.* Muzeul Marmottan, Paris.

19. GEORGES SEURAT. Schiţă pentru *O duminică la Grande-Jatte.* col. Sam A. Lewisohn, New York.

20. GEORGES BRAQUE. *Oraşul pe colină.*

CUPRINS